

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II



TESIS DOCTORAL

**Aspectos cognitivos en torno a la novela y el cine de la memoria
histórica: *La voz dormida* de Dulce Chacón y su adaptación fílmica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Isabel Jaén Portillo

DIRECTOR

Epicteto José Díaz Navarro

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II



TESIS DOCTORAL

Aspectos cognitivos en torno a la novela y el cine de la memoria histórica:

La voz dormida de Dulce Chacón y su adaptación fílmica.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Isabel Jaén Portillo

Director

Epicteto José Díaz Navarro

Madrid, 2015

ÍNDICE

SUMMARY	4
Title	4
Introduction	4
Objective and Results	5
Conclusions.....	6
INTRODUCCIÓN.....	8
TEORÍA	10
Cap. I: Las relaciones entre literatura y cine.....	10
1.1. Jerarquías y prejuicios.....	10
1.2. Un enfoque interdisciplinar	16
1.3. Breve historia del estudio de las relaciones entre literatura y cine.....	21
1.4. La naturaleza del lenguaje cinematográfico	23
1.5. La adaptación fílmica.....	33
Cap. II. El estudio cognitivo de la literatura y el cine.....	48
2.1. Qué son los estudios cognitivos	48
2.2. La Corporeización o Teoría Corporal	53
2.3. La Teoría Mental	73
2.4 La empatía.....	90
ANÁLISIS	102
Cap. III: Los contextos de <i>La voz dormida</i>	102
3.2 Mujer y resistencia.....	111
3.3. Mujer y represión franquista	119
3.4. Las cárceles franquistas de mujeres	125
3.5 La novela y el cine de la memoria histórica.....	135

Cap. IV: <i>La voz dormida</i> novela	145
4.1 Intención, concepción y recepción de <i>La voz dormida</i>	145
4.2 Estructura y contexto socio-ideológico de <i>La voz dormida</i>	153
4.3 Cuerpo, emoción y empatía en <i>La voz dormida</i>	160
Cap. V: <i>La voz dormida</i> película	185
5.1 Intención, recepción y prejuicios	185
5.2 La película en relación a la novela	188
5.3 Cine y cognición	190
5.4 Estrategias fílmico-cognitivas de <i>La voz dormida</i>	192
5.5 Consideraciones socio-ideológicas	216
Conclusión	218
BIBLIOGRAFÍA.....	220
Fuentes primarias.....	220
Otras obras citadas y consultadas	220

SUMMARY

Title

Cognitive Aspects of the Novel and the Film of Historical Memory in Spain: Dulce Chacón's *The Sleeping Voice* and its Filmic Adaptation.

Introduction

Culture, history, and biology are inseparable. Cultural manifestations are necessarily immersed in a context, originate in the embodied minds that create them, and are directed to the embodied minds that receive them and recreate them within their contexts (individual and collective).

The novel and the film of historical memory in Spain aim to connect their audiences with a problem that has not been solved, as the Civil War, the postwar, and the pact of forgetfulness left a wide sector of the Spanish society voiceless.

During the last few years, a series of initiatives coming from the arts, as well as other realms such as the legal, have sought to reexamine the unhealed wound that still haunts Spanish subjects.

La voz dormida [*The Sleeping Voice*] is one of those initiatives. It begins as testimony, develops into a hybrid and intertextual novel, and later becomes a film. It constitutes an inclusive project, one of offering an alternative version to the “official history”, while incorporating the marginal

voices of women that had been left out of the memory of the war and the dictatorship.

Objective and Results

By examining both the literary and the cinematic versions of Chacón's work I aimed to evidence the connections that exist between the artistic portrayal of the postwar repression (particularly how it affects women) and the current movement of recovery of historical memory in Spain.

Specifically, I was interested in showing how both the novel and the film employ a series of narrative strategies that emphasize the body and intentionality, with the purpose of creating in readers and spectators an empathetic response that may lead to prosocial behavior.

In order to carry out this interdisciplinary study, which relates fiction, mind, and socio-historical context, I draw on cognitive theories of literature and film, as well as theories from social and developmental psychology, such as the Richard Gerrig's theory of narrative experience, Keith Oatley's psychology of fiction, Suzanne Keen's theory of narrative empathy, and the empathy-altruism hypothesis, derived from the ideas of Jean Decety, among others.

To frame my discussion on the novel and the film of the Spanish historical memory, I also offer a background on film theory, adaptation theory, and the historical context of the Spanish Civil War, with particular attention to gender issues.

The results of my study confirm my intuition that both *The Sleeping Voice* novel and *The Sleeping Voice* Film seek to create in readers and

spectators an empathetic response that is mainly directed to readers and spectators supportive of the project of recovery of Spanish historical memory but also targets a general audience that may not be directly involved in it.

Conclusions

The empathy-altruism theory is still subject to controversy and, therefore, the claim that Zambrano's film and Chacón's novel may lead to an empathetic reaction and to prosocial behavior in readers and spectators remains largely a hypothesis. However, I consider this hypothesis to be true and, in that position, I agree with psychologists of fiction such as Keith Oatley. I believe that fiction in general—and, in particular, the historical memory fictions that I have analyzed here—allow readers to first empathize and then reflect on the importance of understanding the "other" and, in the case of the Spanish historical memory, helps the Spanish society to enter a debate that needs to be reopened.

Thanks to the incorporation of testimony, the novel of the Civil War adopts a polyphony and hybridity that offers audiences a window to the collective memory of women, a sector of society that was marginalized during the war and postwar.

Although Zambrano's film is an adaptation of Chacón's novel, these two representations are autonomous cultural products. Traditional film theory has offered a limited critical view on adaptation, often based on the expectation of fidelity. However, Zambrano's film demonstrates how both media can both overlap and complement each other while remaining autonomous.

An interdisciplinary approach that considers ideological and socio-cognitive aspects along with form is the most suitable tool to carry out an analysis of *La voz dormida*.

INTRODUCCIÓN

Cultura, historia y biología son inseparables. Toda manifestación cultural está inmersa en un contexto, parte de un impulso creador y se dirige a otro que a su vez la recrea y le da un sentido acorde con ese contexto (individual y colectivo).

La novela y el cine de la memoria histórica buscan conectar a su público con una problemática que no ha sido resuelta. La Guerra Civil, la posguerra y el pacto del olvido han dejado a un amplio sector de nuestra sociedad mudo, sin voz, con la voz dormida.

El tema de la memoria histórica en España nos remite a la República, la guerra, la dictadura, la represión, la democracia, la injusticia, el silencio y el olvido. Diferentes iniciativas han surgido en los últimos años para intentar reexaminar y tratar una herida que no se cierra.

La voz dormida es uno de esos proyectos. Surge para cuestionar la historia oficial de la represión franquista e incorpora las voces acalladas de sus víctimas. Es un proyecto de inclusión, para el que Chacón ha querido rescatar especialmente la memoria de las dobles perdedoras de la guerra: las mujeres.

Se trata también de un proyecto intertextual. Comienza como testimonio oral, incorpora la palabra escrita, la intimidad de las cartas, la calidez de la solidaridad y de la música, el abanico emocional humano.

La voz dormida trasciende su formato de novela y se hace imagen, para llegarnos de un modo más directo.

En ambas formas, *La voz dormida* nos recrea un universo, donde el cuerpo, la intención y la empatía son fundamentales. Es un universo que nos invita a pensar y sentir con el “otro”, reflexionar sobre nuestra historia y nuestra memoria, a un nivel más complejo, más humano, más allá de dicotomías ideológicas.

TEORÍA

Cap. I: Las relaciones entre literatura y cine

1.1. Jerarquías y prejuicios

Al contemplar la relación entre estas dos formas de arte, nos encontramos, como nos recuerda Kamilla Elliott¹, ante una paradoja: por un lado, oponemos lo verbal a lo visual, es decir, las consideramos diametralmente opuestas y basadas en códigos diferentes. Por otro, somos conscientes de todo lo que comparten (técnicas, audiencias, fuentes, arquetipos, estrategias narrativas y contextos).

Literatura y cine, hermanadas desde el nacimiento de éste, levantan juntas grandes pasiones. Sin embargo, tradicionalmente, hemos tendido a considerar la literatura como la hermana mayor que lleva de la mano al cine. De hecho, a menudo, dejamos de hablar de literatura y cine para hablar de literatura *en* el cine, es decir, de lo que la una presta al desarrollo del otro. Como señalan Deborah Cartmell e Imelda Whelehan al trazar la historia del estudio conjunto de ambos², se trata de una

¹ Rethinking the Novel/Film Debate, p.1.

² Entre los clásicos del estudio de la literatura y el cine se encuentran *Novels into Film*, de George Bluestone (1957) y *Literature and Film* de Robert Richardson (1969), que enfatiza las diferencias entre ambos medios.

importante distinción, ya que, mientras que la exploración conjunta de la literatura y el cine suele hacer hincapié en las similitudes y diferencias entre ambos, el estudio de la literatura en el cine conlleva un juicio de valor que suele privilegiar a aquella por encima de éste (1-2).

Se ha denunciado a menudo este imperialismo ejercido por la literatura sobre el cine, su desprotegido subalterno, al que alimenta con sus productos y "presta", en última instancia, su código verbal narrativo, impuesto y confundido muchas veces con su propia cualidad cinematográfica. En el contexto del debate sobre si la narración es intrínseca al cine, algo que apenas se cuestiona en nuestros días³, la existencia de tímidos intentos de descolonización sería señalada por Pere Gimferrer, quien en 1985 afirmaba lo siguiente: "El cine puede ser narración o puede no serlo. La segunda posibilidad apenas se ha esbozado en unas pocas obras solitarias" (47-48).

Todavía hoy, la relación entre literatura y cine es, como afirma Barbara Zecchi, binaria y jerárquica y la crítica tiende a atribuir a la cinematización connotaciones de inferioridad. Continúa Zecchi aclarándonos que "la percepción de la adaptación como producto artístico secundario e inferior está evidentemente condicionada por una suerte de desprecio moderno a la mimesis y por una configuración jerarquizada de la cultura" (20).

³ Véase el estudio de Brian McFarlane en *Cambridge Companion to Literature on Screen*.

Por su parte, Robert Stam nos explica en detalle⁴ lo que él denomina las raíces de un prejuicio (*the roots of a prejudice*), entre las que se encuentran varios dogmas como 1. la *anteriority* y *seniority*, o lo que podemos denominar en castellano siguiendo a Zecchi veteranía (41), es decir, la idea de que lo más antiguo vale más, 2. el *dichotomous thinking* o la tendencia a pensar binariamente creando oposiciones, 3. la iconofobia, que deriva tanto de la tradición judeo-musulmana-protestante y su prohibición de la imagen como del desprecio platónico y neoplatónico de la apariencia, 4. la logofilia o sobrevaloración de lo verbal, 5. la anti-corporeidad o disgusto por lo carnal y material (en este caso los personajes encarnados en el cuerpo de un actor), 6. *the myth of facility* o la falsa percepción de que las películas no requieren un esfuerzo cognitivo para ser realizadas ni vistas, pues el cineasta filma lo que tiene enfrente y el espectador ve lo que se proyecta en la pantalla sin tener que pensar, 7. el prejuicio de clase o asociación del cine con las masas populares y, finalmente, 8. el supuesto parasitismo que el cine ejerce sobre la literatura, robando de ésta.

A este respecto, es importante recordar que la tradición observadora y comparativa de las relaciones entre literatura y cine parte en principio, como señala Carmen Peña-Ardid⁵, del propio cine; para explicarlo y prestarle una forma de la que él, aún en el más tierno desarrollo, carece.

⁴ Véase la introducción de Stam al libro de Stam y Raengo *Literature and Film*, pp. 4-8.

⁵ Peña-Ardid, p. 15.

Puesto que dichos estudios han sido originados desde el propio mundo cinematográfico, estarán en un principio encaminados a la búsqueda de la propia identidad del cine como medio independiente de la literatura, tratarán de diferenciar y definir las peculiaridades del código fílmico. Tal es el caso del pionero Balázs, al que más tarde seguirán Eisenstein, Bazin y muchos otros creadores, conscientes de la necesidad de definir el espacio en el que se mueven.⁶

Una vez logrado—nunca completamente—este objetivo de caracterización, se ampliarán los horizontes del estudio de las relaciones entre las dos artes, analizando las posibles influencias de un medio sobre el otro. Así, por ejemplo, Pio Baldelli⁷ se encargará entre otros de responder al problema de las adaptaciones al cine de obras literarias; mientras que Gimferrer, más cercano a nosotros lo hará, partiendo de la literatura, en su apasionado ensayo titulado, precisamente, *Cine y Literatura*.

En esta dirección del estudio comparativo, la que identifica la influencia de la literatura en el cine encontramos el grueso de todas las investigaciones llevadas a cabo hasta el momento acerca de las relaciones entre ambos medios. Pocos, tímidos y cautelosos son, por el

⁶ Ofrece Peña-Ardid también en *Literatura y cine* (pp. 57-70) un completo panorama de los comienzos de la teoría formativa del cine.

⁷ Véase Baldelli, *Film e opera letteraria*.

contrario, los estudios encaminados a mostrar la otra cara de la moneda: la influencia del cine en la literatura⁸.

Sobre la natural bilateralidad de influencias escribe Antonio Lara: “No es raro, pues, que cualquier obra literaria de cierto renombre acabe convirtiéndose en una película cinematográfica o que los aciertos expresivos del lenguaje audiovisual inspiren la imaginación encendida de los creadores literarios” (26). Nos es este último hecho confirmado y concretado por Morris, quien en su *This Loving Darkness*, nos habla de “the ranks of adult Spanish writers who responded creatively to the appeal and stimulus of the cinema” (1) y de la imposibilidad e indisponibilidad de los “fascinados” por el cine para escapar a su influencia, dada la omnipresencia de éste en el mundo circundante del joven escritor.

Lamentablemente esta fascinación se desvanece con facilidad cuando se va en la otra dirección (de literatura a cine). A causa de la concepción jerárquica que previamente mencionamos, la relación entre ambos ámbitos ha pasado—nos recuerda Zecchi basándose en las ideas de Harry M. Geduld⁹—por un proceso de desilusión, de insatisfacción por

⁸ Entre los autores que específicamente se han dedicado a poner en relieve la influencia del cine en la literatura (en esta dirección del estudio) se encuentran Jorge Urrutia con su *Imago Litterae*, C. B. Morris, portadora de un enfoque más amplio, que engloba, no sólo influencias formales, sino también temáticas y, recientemente la propia Peña-Ardid, que nos remonta a las raíces históricas comparativas a través de una excelente y vasta documentación.

⁹ Véase *Authors on Film*.

parte de los autores literarios con la manera en la que el cine ha adaptado sus obras (20-21). Representativo ejemplo recogido por Zecchi es la querrela de Javier Marías contra los Quejereta por su “infidel” adaptación de *El último viaje de Robert Ryland*¹⁰.

A pesar de estas relaciones de poder y tensión entre escritor y cineasta, ejemplificada por el caso Marías-Quejereta, es importante recordar que, puesto que ambas artes han permanecido en estrecha relación, los escritores no sólo han adoptado a menudo técnicas cinematográficas en su obra, sino que se han convertido ellos mismos en guionistas (Cartmell y Whelehan 6). Por otro lado, aquellos que siguen pensando en el cine como parásito de la literatura, dejan de ver los potenciales beneficios que puede aportar a una obra literaria el encontrar un eco cinematográfico. Como nos recuerdan Zecchi y otros, las adaptaciones pueden aumentar la venta de libros y ayudar a la comprensión del texto literario. En esta relación, también la literatura sale ganando.

Como vemos, las relaciones entre literatura y cine son complejas y muchas veces tormentosas. Reorientar nuestra visión de las mismas más allá de jerarquías, favoreciendo una concepción más igualitaria que compare sin enjuiciar, supone un cambio de mentalidad que si bien puede ser un desafío, resulta asequible, como expondremos en el siguiente,

¹⁰ En las páginas 46-47 de su libro Zecchi describe este proceso, que culminó, entre otros puntos, con la indemnización de los Quejereta a Marías. La noticia apareció en el periódico *El País* el 16 de marzo de 2006.

apartado gracias a la reciente orientación de los estudios culturales hacia perspectivas interdisciplinarias.

1.2. Un enfoque interdisciplinar

Todo estudio de las relaciones entre literatura y cine (que incluya sus agentes y contextos) implica una comunión con un enfoque interdisciplinar al que lógicamente se teme, en cuanto que supone la construcción de puentes—muchas veces sobre espacio virgen—entre campos ya consagrados. La crítica más tradicionalista—denuncian los "osados" arquitectos de estos puentes entre disciplinas—se muestra siempre reticente ante cualquier atisbo de "des" o "re-etiquetación" de sus dominios literarios; la idea de todos los trajes revueltos anárquicamente combinados en el armario de la expresión artística podría ser la pesadilla de una noche de verano de cualquier académico "compartimentista". Remata José Luis García Martín la descripción de tal modelo de hombre de letras, parafraseando a Tsvietáieva en su concepto de "crítico atestiguador", que jamás se arriesgará, obviamente, a cruzar el puente interdisciplinar, temeroso de los tiburones (19-20).

Las ideas de la permeabilidad e interacción entre la literatura y el cine tienen sus cimientos en la concepción del texto como "mosaico de citas relacionado con otros enunciados homogéneos o pertenecientes a sistemas semióticos de diversa naturaleza (...) [Esto] abre nuevas posibilidades a la relación cine-literatura, ya que el lector/espectador puede reconocer no sólo referencias explícitas sino estructuras y modos de decir, que por su experiencia considera típicos de un determinado

sistema, como trasplantados a otro y aunque hayan sufrido evidentes modificaciones” (Peña- Ardid 15).

Ser conscientes de la influencia que la literatura y el cine pueden ejercer una sobre el otro y viceversa, en ambas direcciones nos lleva a una apertura del tradicional concepto de influencia, generalmente discutido en un contexto literario y diacrónico (una obra literaria anterior o “clásica” influye en otra posterior o “moderna”) y nos acerca más a la idea de intertextualidad, idea que depura los aspectos psicoanalíticos de la “ansiedad de la influencia” bloomiana y el enfoque en el proceso creativo para centrarse en el propio artefacto artístico, el texto.

Como nos recuerda Epicteto Díaz Navarro dentro de su estudio sobre la influencia de Kafka en España, “No cabe duda de que las diferentes versiones del análisis intertextual han sido suficientemente productivas y no han supuesto un retroceso metodológico... También hay que añadir que el concepto de intertextualidad, tal y como se ha empleado durante décadas, dejaba fuera algunas relaciones que conviene tratar” (en Kafka en España, añadir página exacta). Uno de los aspectos que quedan fuera y que señala Díaz Navarro es la transducción (“el mecanismo o el proceso mediante el cual una obra enlaza con otras anteriores, una operación que no supone un simple traslado sino que implica una interpretación y por tanto una transformación del objeto” (incluir página), idea clave en el estudio de la adaptación, a la que volveremos más adelante.

Amén de todos esos aspectos que deja de lado, el principal problema del enfoque metodológico intertextual es su falta de versatilidad

genérica y su necesidad de ser adaptado a enfoques más recientes y consistentes con nuestra actual concepción de los estudios culturales. Aunque cabe y es deseable la posibilidad de pensar en las diferentes manifestaciones artísticas como códigos diferentes a un mismo nivel o partes de un todo o semiótica total que rige la comunicación humana y engloba sus diferentes medios, esta visión resulta problemática, principalmente por su ya desfasada concepción del arte como texto o código que responde a unas leyes culturales arbitrarias y que debe descifrarse atendiendo a dichas leyes.

Hoy en día, gracias a la aportación de los estudios cognitivos culturales, podemos aproximarnos a las relaciones entre literatura y cine de un modo más orgánico. Las ventajas principales de este enfoque son, en primer lugar, la consideración global del fenómeno artístico en todas sus dimensiones, desde su producción, hasta su recepción, pasando por su naturaleza de artefacto tanto biológico (creado por y para mentes humanas, con las implicaciones cognitivas y emocionales que esto conlleva) como cultural (creado en un determinado contexto ideológico e histórico y recibido en un contexto que puede diferir de aquél en el que es creado). Así, autor o autores, creación, contexto y receptor o receptores, elementos tradicionalmente separados y considerados de modo fragmentario por la crítica tradicional, son tratados como partes esenciales e inseparables de un todo.

En segundo lugar, este enfoque cognitivo cultural tiene la ventaja de aunar lo particular y lo universal, aspecto éste último que ha sido frecuentemente marginado por la crítica post-estructuralista, mayoritariamente enfocada en la especificidad cultural y la diferencia y que

a menudo se ha olvidado de los aspectos cognitivos y emocionales comunes a todos los seres humanos (en cuanto que comparten su arquitectura mental y corporal como primates) a la hora de crear y procesar el arte.

Por último, los estudios cognitivos culturales buscan restablecer la agencia de los cuerpos-mentes involucrados en el fenómeno creativo, algo que también el post-estructuralismo, merced a su enfoque textual había marginado. Se recupera, en particular, el aspecto intencional del arte, algo que previamente constituía un tabú (la llamada “falacia intencional”) al considerarse el texto independiente de su creador o creadores.

Dentro de los estudios cognitivos culturales, nos interesa estudiar la literatura y el cine no como dos códigos diferentes que se influyen uno al otro, sino como dos medios de expresión creativa paralelos que, dentro de su diversidad, tienen en común aspectos biológicos (ambos dependen de procesos cognitivo-emocionales) y culturales (ambos dependen de contextos socio-históricos específicos).

Al tender puentes y anular jerarquías en nuestro estudio de las relaciones entre literatura y cine nos aproximamos a la idea de unificación o *consilience*, concepto, alumbrado por E. O. Wilson¹¹ en el campo de la biología. Se trata de una llamada al pluralismo y a la consideración en paralelo de lo biológico y lo cultural cuando teorizamos sobre la naturaleza

¹¹ Véase su clásico estudio homónimo de 1998.

humana y sus manifestaciones artísticas¹². Si pensamos en el universo humano como un gran mosaico (en lugar de concebir campos artísticos y campos de estudio como teselas aisladas en un patrón local) podemos ir construyendo poco a poco una perspectiva más coherente e inclusiva de nuestra especie, desde cómo están formados nuestros cuerpos y mentes hasta cómo interactuamos con nuestro entorno natural y social.

Biología y cultura resultan inseparables. Si bien el proyecto de *consilience* sigue siendo para muchos una utopía irrealizable—y sin duda lo es, si consideramos la actual configuración de nuestros ámbitos epistemológicos basada en la separación de disciplinas en dos grandes bloques (humanidades y ciencias)—es innegable que los esfuerzos interdisciplinares de convergencia deben continuar realizándose a pesar de los múltiples obstáculos ideológicos e institucionales a los que se enfrentan¹³.

El presente trabajo, que incorpora aspectos biológicos y culturales dentro del análisis de la literatura y el cine de la memoria histórica pretende ser un ejemplo de la utilidad de este enfoque metodológico interdisciplinar y conciliador entre manifestaciones artístico-culturales (literatura, cine) y disciplinas (humanidades, ciencias). Luego de establecer los contextos y el enfoque de este trabajo y antes de pasar a

¹² Véase Gottschall 2008 y Jaén y Simon 2012.

¹³ Sobre la controversia en torno a la idea de *consilience* véase la introducción de Lisa Zunshine a *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (2015), pp. 1-9.

describir los pilares teóricos del mismo, veamos un poco más en detalle la historia del estudio de la literatura y el cine.

1.3. Breve historia del estudio de las relaciones entre literatura y cine.

El origen del estudio comparativo cine-literatura se remonta a 1914 y nace tan tempranamente, como hemos visto, a causa de la necesidad del cine de encontrar su propia identidad. Serán los formalistas rusos los que más profundamente ahonden en las relaciones específicas entre estas dos artes. Destacarán por encima de los teóricos de la Europa Occidental—menos inclinados a relacionar entre disciplinas—quizá el más prolijo de ellos sea Viktor Shklovski, quien despliega sus increíbles intuiciones sobre el futuro del Séptimo Arte en su *Cine y lenguaje*.

Los principales intentos de aproximación a las relaciones cine-literatura que han visto la luz desde aquellos primitivos estudios de la escuela formalista hasta la llegada de los estudios cognitivos culturales, se han llevado a cabo generalmente desde el punto de vista semiótico y pueden sintetizarse en tres modelos básicos:

Enfoque lingüístico (semiótica tradicional): El lenguaje cinematográfico no tiene una entidad propia. El cine adopta el discurso narrativo de la literatura. Esta primera aproximación responde de nuevo a esa visión de la cultura “como una jerarquía de códigos en cuyo centro se halla el código más fuerte, el verbal” (Segre 671).

Enfoque integrador (semiótica comparada): Se parte de la aceptación del lenguaje cinematográfico y el literario como independientes. Nos enfrentamos aquí a un triple proceso: en un primer paso, son

diferenciados los dos lenguajes; a continuación se igualan como producto semiótico—ambos son tratados como textos y ha desaparecido la jerarquía que daba más importancia al literario—para pasar finalmente a la integración de ambos en un texto cultural heterogéneo en el que estos subtextos interaccionan. Volvemos desde aquí a la idea de intertextualidad. Según Robert Stam:

In the broadest sense, intertextuality refers to the vast reservoir of combinatory possibilities provided by the discursive practices of culture, the entire matrix of signifying systems within which a single work is situated, and which reach the text not only through recognizable influences but also through a subtle process of dissemination. (*Reflexivity* 20)

Tanto el escritor como el lector, observa Stam, son a su vez miembros de una gran biblioteca audiovisual. El escritor vierte en su obra todo tipo de referencias, muchas veces de forma inconsciente, que pertenecen a su entorno cultural. El lector no puede escapar a la mayoría de estas referencias, sutiles o explícitas de ese mundo audiovisual que le rodea (*Reflexivity* 21).

Hay un tercer enfoque al que quizá podríamos dar el nombre de "invertido". Desde una semiótica del cine, esta aproximación reclama casi desde su posición de subalterno, una venganza al sometimiento lingüístico. Se invierte la tiranía histórica, colocando el lenguaje cinematográfico como englobador de ambos códigos: visual y verbal. Entronca esta visión con la concepción de "lenguaje de la acción" como previo a cualquier otro, idea procedente de Pasolini.

Desde este enfoque, el estudio de las relaciones entre el cine y la literatura, no sólo beneficia a aquél, permitiéndonos un acercamiento cada vez mayor a su esencia, sino que también, como nos recuerda Urrutia puede ampliar el horizonte crítico de la propia literatura, aportando nuevos enfoques que acaben derivando en la deseable interdisciplinaridad hacia la que se encamina la teoría de las artes (35).

Finalmente, el enfoque cognitivo, relativamente joven, nos propone examinar los procesos mentales que nos llevan a crear y percibir la literatura y el cine. Este enfoque está enriqueciendo y relevando al punto de vista que más tiempo se a mantenido a la cabeza de la interpretación y el estudio de literatura y de cine, el semiótico. En los últimos veinte años han florecido los estudios que intentan volver a conectar el "texto" con la mente humana—la conexión que el post-estructuralismo, en su barthiana "muerte del autor" había perdido.¹⁴ Al mismo tiempo nos está ayudando a reconsiderar la naturaleza y autonomía del lenguaje cinematográfico, tema de nuestra siguiente sección.

1.4. La naturaleza del lenguaje cinematográfico

No poco esfuerzo le ha costado al cine liberarse de los prejuicios que lo han acosado desde su nacimiento. Señala Casetti unos orígenes

¹⁴ Algunos de los estudios pioneros son: Norman Holland, *The Brain of Robert Frost: A Cognitive Approach to Literature* (1988), Mark Turner, *The Literary Mind*, (1996), Joseph Anderson, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory* (1996) y Noël Carroll, *Theorizing the Movie Image* (1996).

reivindicativos en la teorización del nuevo medio, encaminados a garantizarle una merecida dignidad y el reconocimiento de sus posibilidades expresivas, que lo equiparen al resto de las artes (70). Una vez obtenido el debido respeto, llegamos a una necesaria fase diferenciadora. Si el cine es un medio artístico nuevo, ¿cuáles son las características que lo configuran? ¿Qué lo diferencia del resto de las artes?

Esa esencia resbaladiza que diferencia al cine de todos los demás medios, se sigue aún cuestionando. Si volvemos al origen del cinematógrafo, recordamos que consiste en una serie de imágenes fotográficas que pasadas rápidamente—18 por segundo en un principio, 24 más adelante—producen una ilusión de movimiento. Así, la imagen, técnicamente centro de esta tecnología, ha sido subida al pedestal y considerada el componente esencial del medio expresivo cinematográfico; su específico estudio ha producido las contribuciones más completas en la descripción y sistematización de los mecanismos del séptimo arte¹⁵.

Desde un punto de vista semiótico, son estas imágenes, incuestionablemente, signos y, por tanto, en su calidad representativa, conforman un lenguaje. Sin embargo, esos signos—quizá mejor llamados, sucesión de significantes o, siguiendo a Urrutia: único significante en

¹⁵ Marcel Martin realiza en *El lenguaje del cine* un "análisis sistemático y normativo de los procedimientos de expresión del cine" bajo este enfoque visual, basándose precisamente en las posibilidades de la cámara para crear imágenes.

sucesión (39)—no cobran sentido, es decir, no quedan completos con su significado, sino unidos entre sí bajo criterios de cohesión inmediata que para Jean Mitry son básicamente tres: de semejanza, contraste o simplemente sucesión (120). Esa conexión de imágenes responde, en última instancia a una ordenación superior, una "dialéctica externa" que—nos señala Martin—se completa a través del procedimiento último básico: el montaje¹⁶.

Supone sin duda, un paso adelante la caracterización del cine como lenguaje de las imágenes y son gran aportación las sustanciosas gramáticas del cine que van apareciendo, aunque hayan hoy en día perdido su vigencia. La aproximación al estudio del cine a través del análisis de la imagen como su componente esencial, resulta, sin embargo, insuficiente. Hay algo que escapa a ese proceso "saussuriano" de descomposición y estudio de los signos visuales, aunque se consideren en interrelación. Habrá de ser un cineasta, calificado de ingenuo como teórico, el que acabe con el limitado enfoque lingüístico de aproximación al cine, gracias a una fuerte intuición que a regañadientes será aceptada en su genialidad, no nos enfrentamos, en el estudio del cine a un lenguaje visual, sino a un lenguaje de la acción, viene a asegurarnos Pasolini, y va a ir todavía más lejos al conferirle al cine lo que el propio Metz le había negado: el "título" de lengua. A la estrechez estructuralista y la polémica de la doble articulación, de la que, según Metz carecía el lenguaje

¹⁶ Véanse las páginas 32-33, donde Martin explica los conceptos de "dialéctica interna" y "dialéctica externa".

cinematográfico para poder ascender de categoría lingüística, Pasolini considera el cine como:

Un instrumento de comunicación según el cual se analiza—de manera idéntica en las diferentes comunidades—la experiencia humana en unidades reproductoras del contenido semántico y dotadas de una expresión audiovisual, los monemas (o encuadres); la expresión audiovisual se articula a su vez en unidades distintas y sucesivas, los cinemas, u objetos, formas y actos de la realidad, que permanecen reproducidos en el sistema lingüístico (...) ¹⁷.

Semejante definición tan "poco rigurosa", amplía poderosamente el horizonte crítico, acercándolo a una semiótica de carácter "antropológico", orientada hacia la comunicación entre seres humanos, a los propios comportamientos humanos.

La aportación clave de estas ideas no es precisamente el intento justificativo de organizar una doble articulación para el cine, que lo convierta en lengua, sino el concebir esa lengua como una "lengua de la acción", lengua que recoge el actuar de los hombres. Gracias a ese punto de vista, vamos a pasar de un enfoque estático a uno dinámico en la descripción de la esencia cinematográfica: el cine es continuo dinamismo,

¹⁷ Recogido por Gutiérrez Carbajo en su *Literatura y cine*, pp. 22-23. Sobre las ideas y teoría de Pasolini acerca del cine, véanse, entre otros, Gordon, *Pasolini: Forms of Subjectivity* y Rumble y Bart, *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*.

como la acción real que recoge en su reproducción audiovisual¹⁸. No se trata de hablar de imágenes montadas (conexionadas), sino que, adoptando la adecuada terminología de Casetti, podemos decir que el cine se compone de símbolos dinámico-visuales y montados (79).

La maravilla dinámica del cine, no deja de encerrar en sí misma una gran paradoja: lo que concebimos como movimiento ininterrumpido, parejo a la realidad natural, se construye a través de infinitas aportaciones visuales interrumpidas, los fotogramas, pequeños componentes de la imagen de los que nos habla Barthes, incapaces de trascender su propia esencia de fragmentos y sin los cuales el cine no tiene posibilidad de alcanzar su dinamismo y, por tanto, de existir (65-67). Lo que vemos, es sin embargo, una recreación estática imaginaria de la consciencia humana en su fluir. La imagen fílmica, nos advierte Barthes, es una trampa que "mantiene en el individuo que creo ser el desconocimiento ligado al yo y a lo imaginario. En la sala de cine, por lejos que esté, estoy aplastando mis narices contra el espejo de la pantalla, ese "otro" imaginario con el que me identifico narcisistamente" (353).

Por otro lado, la naturaleza dinámico-visual del cine, como la hemos descrito, va a ser objeto—con el paso del tiempo y la gracia de la técnica imparable—de sutiles o enormes modificaciones. A la liberación de la cámara, que permitió el abandono del punto de vista fijo, "teatral", le

¹⁸ De acuerdo con los postulados de Pasolini, el cine reproduce la realidad, que es acción. El hombre existe en acción continua y, consecuentemente, el cine es, en su mimesis, acción continua.

seguirá la incorporación de la banda sonora hacia 1926 y de la imagen en color, que llega a mediados de los años 30. El último y más espectacular de los cambios que sufra el cine va a ser la "paternidad"; sus genes audiovisuales se verán continuados en un nuevo medio de amplio alcance difusivo que, precisamente, será clasificado como "medio de comunicación de masas": la televisión.

La "pequeña pantalla" también tendrá que superar esa etapa adolescente de autoafirmación e independencia de sus progenitores—cine y radio—que el mismo cine atravesara casi 50 años atrás. La existencia de un lenguaje televisivo como tal, independiente del cinematográfico es todavía calificada de "dudosa"¹⁹. Sin embargo, la televisión, sometida a su funcionalidad, va a ser la responsable de la introducción en el mundo de la imagen, de un fenómeno que conocemos como fragmentación. Los programas emitidos por el medio televisivo son, como nos señala González Requeña, divididos en "capítulos u otras subunidades"²⁰ que interrumpen el discurso original. Lo que en el cine percibíamos de forma continua pese a su paradójica discontinuidad "fotogramática", es en la televisión y en gran parte del cine que se hace hoy en día—particularmente en ciertos géneros de consumo de masas, como el de acción—constante ruptura. Las imágenes tienden a ser cada vez más

¹⁹ Entre otros, por Jesús González Requeña, véase *El discurso televisivo*.

²⁰ Ver los planteamientos de Requeña en *El discurso*.

cortas y a sucederse más rápido²¹. Como nos lo dice Juan Carlos Pérez Jiménez, en un interesante paseo por el medio audiovisual desde la televisión a la realidad virtual: "Poco tienen que ver las imágenes hiperactivas, fragmentadas y sintéticas de la televisión de los 90 con aquellas otras lentas, monocromas y realistas de hace un par de décadas" (34).

Los estudios cognitivos culturales nos ayudan a abordar la problemática de la especificidad del medio fílmico. Por un lado, confirman las intuiciones de pensadores como Pasolini y Barthes, mientras que por otro parecen apuntar a que dicha especificidad es un mito que ha sido alimentado durante muchos años por la semiótica, pues el cine se vale de los mismos procesos cognitivos que la literatura y otras artes. Entremos en más detalles.

Respecto a la cuestión sobre cuál es la esencia del cine y la preferencia por señalar la visualidad (y audiovisualidad) como característica específica del medio, nos recuerda Torben Grodal que:

Although we receive our information by sight or sound, this activates many other processes, and it is not really possible to isolate perception from cognition, memory, emotion, and action, and our perception of 'space' is not independent of

²¹ Acabará el propio cine adoptando esta técnica fragmentada. Algunas producciones comerciales del género de acción resultan verdaderos videoclips. Al respecto de este fenómeno, véanse los estudios de David Bordwell "Intensified Continuity" y *The Way Hollywood Tells It*.

memories and emotional relations. A given percept, a given scene, exists as a phenomenon within a complex set of mental processes (...). (10)

Esto implica que nuestra visión del medio fílmico como medio audiovisual es fragmentaria, pues no contempla la complejidad del entramado cognitivo que se pone en funcionamiento cuando interactuamos con un artefacto cultural fílmico. Así, continúa Grodal diciéndonos que “The fiction film cues mental processes, in which perceptions, memories, emotions, and acts constantly interact: that of the narrative structure” (10). A estos aspectos cognitivo-emocionales volveremos en más detalle.

Por otro lado, a menudo se ha cuestionado, como vimos, la narratividad del cine, a causa principalmente de su concepción errónea como “recuento verbal”. Sin embargo, la narrativa no sólo es un aspecto esencial del cine, la literatura y otras formas artísticas, sino que es un aspecto fundamental de la cognición humana. En palabras de nuevo de Grodal: “narrative structure is a basic mental model that directly relates to the way in which humans make models of the relations between certain types of perceptions, memories, emotions, goals, and acts” (10).

Filósofos del celuloide como Noël Carroll y Jinhee Choi²² afirman que: “Though cinema and narrative are not necessarily cojoined, they are so often enough that narrative is an unavoidable concept for the practice of film” (175). Esta opinión busca un término medio entre aquellos que niegan

²² Véase su antología *Philosophy of Film and Motion Pictures*, con especial atención a las páginas 173-210.

que el cine sea por naturaleza narrativo y los que consideran la narrativa un elemento esencial. Mi propia visión se acerca más a esta última. Puesto que los seres humanos organizamos el mundo narrativamente para poder navegar por él, exista o no una estructura narrativa intencional, nuestro cerebro intentará buscarla y lo hará a través de lo que Gregory Currie denomina “intentional inference”, es decir tratando de averiguar las intenciones que se esconden tras las palabras y las imágenes.

Una narrativa, ya sea de ficción (literaria, fílmica) o proceda de nuestra vida real, se basa en acciones realizadas por sujetos agentes. Este elemento dinámico-antropomórfico va unido al narrativo. En una novela o una película, nuestra atención se centra en las acciones del agente que se nos presenta. En este sentido, nos dice Grodal sobre el cine:

Our attention is caught by the actant: the universe represented is conceived as a kind of figure-ground. Obviously, our attention may also be caught by various *objects*, but this kind of attention can only be maintained over an extended period of time if the object has consequences for a living being (or for an anthropomorphic entity, a robot for instance). (89)

El aspecto antropomórfico es esencial en nuestra interacción con una novela o una película. Por un lado, necesitamos personajes para adscribir intenciones y poder crear modelos mentales narrativos. Por otro, como veremos más adelante, los personajes son los mediadores de nuestra respuesta emocional a la ficción, merced a la identificación y la empatía.

Finalmente en el centro del debate sobre la especificidad del medio fílmico y sus diferencias con el medio literario, es importante reflexionar de nuevo sobre estereotipo del libro que estimula la imaginación y la película que nos da todo y no deja nada a ésta. En este sentido nos aclara Jeffrey M. Zacks en su reciente estudio *Flicker* que las novelas y las películas tienden a ofrecer diferentes tipos de información: las películas abundan en información sobre las características físicas de los objetos o personajes, las novelas suelen categorizar (se suele mencionar a los personajes dando parámetros sobre su edad, género, bagaje, etc.) y ofrecen descripciones psicológicas frecuentemente. Sin embargo, es importante notar que estas diferencias no son realmente un requisito o característica específica de cada uno de estos medios, sino opciones que se tienden a tomar por parte de los escritores y cineastas y que han pasado al repertorio de prácticas frecuentes en estos géneros creativos. Dichas practicas guían los modelos mentales que lectores y espectadores llevamos a cabo al sumergirnos en estos mundos de ficción, nos ayudan a imaginarlos y darles sentido. Nos explica Zacks:

when you watch a movie, some parts of your model are more fleshed out and others are left sketchy; when you read a book, different parts of your model will be filled in. These differences are not absolutes... there are definitely differences but event models from movies and from books are more alike tan different. Why? Because the neural architecture we possess for model building did not evolve to help us understand movies or novels: It evolved to help us deal with the real world. (29)

Así, para concluir esta sección, podemos afirmar que si bien la idea de la especificidad del lenguaje cinematográfico puede considerarse una falacia, sí existen diferencias—muchas veces en cuanto a la práctica de estas formas artísticas—que corresponden tanto a lo que es más asequible en el propio medio (por ejemplo, es relativamente más fácil realizar descripciones psicológicas a través del lenguaje verbal en una novela) como a las decisiones personales de los escritores y cineastas. De cualquier modo, como vemos, existen más similitudes que diferencias, pues la arquitectura cognitiva que empleamos en nuestro disfrute de la literatura y el cine es la misma que empleamos en nuestra vida real. No existe, como decíamos, un módulo cerebral específico para procesar la ficción.

Es importante tener estas ideas en mente cuando comparamos la expresión literaria y cinematográfica de una narrativa, en particular cuando nos enfrentamos a la adaptación fílmica de una novela. Veamos a continuación el contexto en el que se sustenta nuestro enfoque cognitivo de la adaptación.

1.5. La adaptación fílmica

La adaptación es omnipresente en la industria cinematográfica²³. A pesar de ello nunca ha conseguido independizarse de la obra literaria que le da

²³ Véase Albrecht-Crane y Cutchins. Para darnos una idea de la importancia de las adaptaciones en la industria cinematográfica nos recuerdan estos críticos que 1995 más de la mitad de las sesenta y cinco

origen. Muy al contrario, siempre se ha visto la obra adaptada como una suerte apéndice del original, sin que se haya prestado suficiente atención a las diferencias que mantiene con su progenitora. Los estudios de la adaptación se han movido en un paradójico discurso de igualdad-desigualdad, en lugar de igualdad y diferencia, es decir, se ha considerado que la adaptación es similar pero no tanto como debiera, es menos, no consigue igualarse con su hermana literaria, algo falta.

El prejuicio contra la adaptación proviene de una mentalidad purista, desde la cual el original siempre es superior al producto mezclado. Sin embargo, como afirma José Luis Sánchez Noriega, “Más allá de la estéril pretensión de un arte puro e incontaminado habrá que valorar la ‘fétil bastardía’ y habrá que poner en cuestión cierta sobrevaloración del pionero” (24).

Como nos recuerda Zecchi en su *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, toda adaptación supone un cambio de estado. Se considera a menudo que en algo se pierde en el cambio. Así, denunciaba Stam que “the standard rhetoric has often deployed an elegiac discourse of loss, lamenting what has been ‘lost’ in the transition from novel to film, while ignoring what has been ‘gained’” (Stam “Introduction”, 3). Más aún, explica Zecchi siguiendo a este crítico, “Frecuentemente, para designar el verbo ‘adaptar’ se usan sinónimos como reproducir, imitar, duplicar, y –*hasta*— robar, destrozar, saquear, usurpar, canibalizar y violar un texto literario,

películas nominadas a los Oscars como “best picture” estaban basadas en obras literarias (11).

metáforas con evidentes connotaciones de desprecio” (Zecchi “Introducción” 20). Tal desprecio, está basado en los ocho prejuicios que anteriormente describimos y gravita en torno a esta idea de pérdida.

Dentro de la concepción igualitaria de las relaciones entre literatura y cine por la que abogamos en este trabajo, la idea de pérdida se diluye ante la compatibilidad entre el similitud y diferencia. Como vimos, ambos medios, literatura y cine, dentro de su especificidad, dependen de los mismos procesos cognitivos y emocionales tanto en su creación como en su recepción²⁴.

Emulando el modelo rizómico de Deleuze y Guattari, adoptado después por Dudley Andrew, que supone “un sistema cognoscitivo o jerárquico, cuyos elementos no están clasificados por criterios de importancia, sino que comparten valores y funciones equivalentes”, Zecchi nos propone “un reencantamiento de la adaptación, vista como un fascinante entretejido de intertextualidades y dialogismos, sin implicaciones jerárquicas, más allá de las simples correspondencias entre texto fílmico y su anunciado referente literario” (Zecchi “Introducción” 21).

²⁴ Un antecedente a las ideas que quiero presentar aquí respecto a la adaptación fílmica podemos encontrarlo en el trabajo de Zecchi. Si bien su proyecto no se centra en los aspectos cognitivo-emocionales de la adaptación (con la excepción de mi propio artículo “Cine, emoción y comedia: cuestiones cognitivas en torno a la adaptación de *El perro del hortelano*”), su visión es consistente con las ideas que he venido presentando y que forman parte del marco metodológico de los estudios cognitivos culturales.

Volviendo a la idea de lo que se pierde o se gana en la adaptación literaria y si aceptamos que ambos medios comparten como cualidad esencial la narratividad en tanto que son productos alumbrados y consumidos por mentes humanas organizadas de modo narrativo, es decir, “programadas” para pensar en secuencias de eventos, el cine enriquece el elemento narrativo por su versatilidad. Como arguye McFarlane, si bien el cine no puede expresar un tiempo pasado o futuro y siempre muestra la acción transcurriendo en el presente (incluso en el recurso del *flashback* o *flashforward*, se nos presenta siempre en el momento en que tiene lugar), sí cuenta con medios para variar la temporalidad—merced a su carácter audiovisual—a través de la separación entre imagen y sonido (la voz puede contar en pasado lo que la imagen muestra sucediendo en ese pasado que se narra). Si bien para muchos este enriquecimiento visual es considerado un defecto del cine, parte de lo que se pierde en la transferencia de la página a la pantalla, pues no deja espacio para la imaginación, para McFarlane:

It may be just as persuasively argued that in coming to serious terms with a film, much more is being required from us. It is not just a matter of allowing all the perceptual stimuli film offers to wash over us, any more than that the intelligent reading of a book asks no more than what we skim the lines for the gist of the plot. The film, if it is to make any serious impact on us, will require that we pay attention to the intricate interaction of mise-en-scène... the editing... and sound... there is at least as much at stake in the informed response to the codes at work in film, both cinema-specific and extra-

cinematic codes, as there is in the acts of visualization and comprehension enjoyed by the reader. (McFarlane 16)

Robert Stam lleva aún más allá su defensa de la capacidad del cine para contar una historia, llegando a afirmar que el cine no posee menos sino más recursos expresivos. Enfrentándose a prejuicios y estereotipos y siguiendo las palabras de Nabokov en *Lolita*, Stam nos habla de lo que se pierde en la literatura, merced a la acumulación física de la página, que “impairs the actual flash, the sharp unity of impression”²⁵. Siguiendo con las “superiores” virtudes del cine, tan desapercibidas en la mayoría de los estudios sobre las relaciones entre literatura y cine y en particular sobre la adaptación, continúa Stam: “film’s multitrack nature makes it possible to stage ironic contradictions between music and image. Thus the cinema offers synergistic possibilities of disunity and disjunction not immediately available to the novel. The possible contradictions and tensions between tracks become an aesthetic resource, opening the way to a multitemporal, polyrhythmic art form” (Stam “Introduction” 20). El propio Stam identifica estas ideas con el discurso denominado “beyond fidelity” y que entronca con las de críticos de la adaptación como Andrew y James Naremore entre otros²⁶.

El discurso de la fidelidad enfatiza lo que se pierde en la adaptación y se basa en el supuesto de que una obra literaria (generalmente se habla

²⁵ Nabokov citado por Stam “Introduction”, p. 20.

²⁶ Estudios representativos incluyen Andrew, *Concepts in Film Theory* y Naremore, *Film Adaptation*.

de una novela) contiene una esencia o espíritu que debe respetarse y transferirse (Stam “Introduction” 15). A pesar de que, como aclara Stam, tal fidelidad es imposible debido a la diferencia automática que conlleva hallarnos ante medios diferentes, el discurso o teoría de la fidelidad ha gozado a lo largo de la historia de la adaptación fílmica de gran importancia.

Se considera a George Bluestone el padre de este discurso, si bien, como señalan Albrecht-Crane y Cutchins (12), él mismo lamentaba la prevalencia de este enfoque, pues el objetivo original de su método era estudiar de qué maneras la película se desviaba del original literario, que se eliminaba, añadía o alteraba. Al comparar con la fuente original, el juicio de valor era inevitable, por asumirse la superioridad de la obra literaria²⁷.

Para Zecchi, el principal error de Bluestone, con el que cae el crítico en el prejuicio de la facilidad que describimos anteriormente, es “formular un sistema binario que construye al espectador [sic] como un objeto pasivo y al lector como activo” (25). Este prejuicio, por el que se asume que ver películas no requiere ningún esfuerzo, sigue vigente durante la mayoría del siglo veinte y finalmente se cuestiona con la llegada de los estudios cognitivos en los años ochenta, que ponen de manifiesto las múltiples facetas (perceptual, cognitiva, y emocional) de la experiencia cinemática.

La obstinada insistencia en la fidelidad (“stubborn insistence on fidelity”, como lo llaman Albrecht-Crane y Cutchins), no permite que la teoría de la adaptación madure (12) y es responsable de su lenta

²⁷ Véase Bluestone, *Novels into Film*.

evolución desde los años cincuenta (11). Esta situación crea y es a la vez creada por las instituciones universitarias, en particular en los Estados Unidos, donde generalmente el cine se enseña como parte de los programas de literatura inglesa y las adaptaciones literarias suelen emplearse para apoyar o suplementar los estudios literarios (13). Como comenta Thomas Leicht irónicamente, uno puede argumentar que la fidelidad de una adaptación a la obra original es deseable si se va a utilizar la película como substituta de la obra literaria, para que los alumnos que no se han leído el libro aprueben el examen (63). En el mejor de los casos, la adaptación pasa de la marginación al limbo. Como nos recuerdan Cartmell y Whelehan, “Always a ‘hybrid’ subject, literature on screen was too literary for film studies and too film-based for Literary Studies, and has tended to occupy an uneasy place between the two, perhaps tending towards departments of literature in the main” (1).

La prevalencia de la teoría de la fidelidad ha generado asimismo varias taxonomías de la adaptación, basadas en el grado de proximidad que la película mantiene con el original literario²⁸. Entre los teóricos más importantes podemos destacar a Baldelli (1964) para quien la verdadera obra de arte cinematográfica era la infiel al original y Andrew (1984), quien distingue entre “préstamo” (la película busca el éxito apoyándose en la

²⁸ Véase una concisa descripción de estas taxonomías en Cartmell y Whelehan, p. 2. Como parte de la introducción a su libro, Zecchi incluye una útil tabla que incluye los enfoques y términos principales que se han empleado durante el siglo veinte para determinar la fidelidad de una adaptación, empezando por Bluestone en los años cincuenta.

reputación del original), “intersección” (el cineasta trabaja con un texto que le presenta desafíos) y “transformación” (el cineasta traslada fielmente la esencia de la obra de un medio al otro). Ya entrado el siglo veintiuno, Elliott (2003) nos ofrece seis tipos diferentes de adaptación, a los que bautiza originalmente con etiquetas como “psíquica”, “ventrílocua”, o “genética”²⁹.

Si bien todas estas taxonomías son hijas de la filosofía de la fidelidad, no todas pertenecen a la misma posición ideológica. Así, por ejemplo, las teorías de Baldelli descansan sobre un enfoque autorista que da prioridad a la autonomía de la obra fílmica (cuanto más infiel sea, mejor calidad tendrá) y que muchas veces entronca con el ego del cineasta, quien ve en el original literario un punto de partida para expresar su propia individualidad. Zecchi recoge las observaciones de Naremore sobre el *modus operandi* de Hitchcock, quien extraía la esencia de la obra y después, como lo traduce Zecchi, “se olvidaba del libro y se metía a *crear* cine (énfasis en el original)” (28)³⁰.

La idea de olvidarse del original trae consigo todo un debate ético que es reabierto recientemente por Leitch, quien recoge la memorable cita del cineasta David O. Selznick en su desacuerdo con Hitchcock:

²⁹ Elliott, discípula de Bluestone, elabora esta taxonomía en su libro *Rethinking the Novel/Film Debate*.

³⁰ Véase también Naremore, “Introduction”, p. 7.

I have never been able to understand why motion-picture people insist upon throwing away something of proven appeal to substitute things of their own creation. It is a form of ego that has very properly drawn the wrath of the world for many years... I have my ego and I don't mind letting my own creative instincts run wild, either on an original... or in the adaptation of an unsuccessful work... but my ego is not so great that it can not be held in check for the adaptation of a successful work³¹.

Selznick identifica el éxito de la adaptación con su fidelidad al original con estas palabras, inscritas dentro de la ética de la adaptación, desde la que se asume que el cineasta tiene el compromiso de dejar de lado su ego y su proyecto personal para hacer justicia a la obra literaria como merece. El cine de autor se salta estas reglas y considera deseable que la película mantenga la esencia de la obra literaria pero la lleve más allá, que sea mejor. En el enfoque autorista, nos encontramos ante una serie de cineastas que ven su obra como superior al referente (Zecchi "Introducción" 28).

Dejando de lado el ámbito de la creación cinematográfica y volviendo al ámbito crítico, es importante mencionar que el enfoque autorista ha sido frecuentemente acusado de incurrir en la falacia intencionalista. Dicha falacia, consistente en basar nuestra interpretación en las supuestas intenciones del creador es uno de los grandes tabúes del

³¹ Citado por Leicht (64). Véase el original: *Memo from David O. Selznick*, p. 266-67.

post-estructuralismo y ocupa todavía un lugar importante en el ámbito de la crítica, debido a que una gran cantidad de departamentos de literatura inglesa—en los que tiene lugar la mayor parte de las discusiones sobre la adaptación literaria—siguen anclados en ideas barthianas y preceptos que desconectan al texto de su autor.

Tal desprecio de la mente creativa que engendra la obra—asunto que volveremos más tarde en este estudio—ha sido denunciado recientemente por teóricos de la narratología cognitiva como David Herman³² y ya puede intuirse en el discurso de Bajtín, algo que nos recuerdan Albrecht-Crane y Cutchins cuando afirman: “Despite the fact that poststructural theory has debunked an exclusive reliance on authorial intent, even labeling a ‘fallacy,’ Bakhtin called for the study of texts that included a consideration of ‘intentional’ factors, what he called ‘the impulse that reaches out beyond’” (19). En palabras del propio Bajtín cuando se refiere a la novela:

Discourse lives, as it were, beyond itself, in a living impulse [*napravlennost*] toward the object; if we detach ourselves completely from this impulse all we have left is the naked corpse of the word, from which we can learn nothing at all about the social situation or the fate of a given word in life. To study the word as such, ignoring the impulse that reaches out beyond it, is just as senseless as to study psychological

³² Véase, entre otros estudios de Herman *Storytelling and the Sciences of Mind*.

experience outside the context of that real life toward which it was directed and by which it is determined. (292)

Enfatiza así Bajtín la importancia de considerar la consciencia creativa del autor junto con el contexto social en el que el arte habita. Sorprendentemente, consciencia y contexto, elementos tan fundamentales en el estudio de la cultura humana son dejados de lado en el enfoque formalista, estructuralista y en gran medida el post-estructuralista.

El enfoque formalista, que desemboca en la narratología y el estructuralismo y que rige hoy por hoy gran parte del análisis literario y fílmico, consiste precisamente en aislar los elementos constitutivos o arquitectónicos del texto o filme. Este enfoque se centra en la búsqueda de patrones comunes y en dilucidar las técnicas (ya sea en el lenguaje literario o el fílmico) a través de las que se cuenta la historia. El elemento narrativo se considera central y a menudo se emplea el método que en el ámbito académico estadounidense se denomina “close reading” (lectura detallada), merced al que se identifican esas estructuras o patrones, ya sea a nivel lingüístico o narrativo.

Si bien el contexto no es el objetivo principal de este tipo de análisis, a menudo tales lecturas detalladas formalistas se convierten en un tedioso ejercicio de localización de pilares y vigas y en el análisis de la adaptación se centran exclusivamente en identificar cuáles de esos elementos arquitectónicos son diferentes en la obra literaria y la película.

El post-estructuralismo rescata parte del entramado necesario para que el análisis de una adaptación tenga sentido, en particular el elemento de particularidad o contexto histórico e ideológico. Sin embargo trae

también consigo el dogma de la teoría o la creencia de que todo análisis debe estar posicionado en un punto de vista a priori, debe realizarse a través de unas gafas ideológicas. Brett Westbrook denuncia de esta manera lo que podríamos llamar la “falacia teórica”: “Critics... choose from a candy store of available approaches: semiotics, feminist criticism, Russian Formalism, media studies—the whole menu” (43-44). Sin embargo, continúa Westbrook, no se trata simplemente de resistirse a la teoría, sino de disponer de “a plurality of theories being pressed into the service of examining a particular point of intersection between two texts, in all their glorious plurality” (43-44). Una vez más nos encontramos con el dilema de cómo aplicar una ideología. En lugar de restringirnos a una sola corriente teórica y filtrar por ella nuestro análisis, resulta más eficiente recoger de modo ecléctico aquellas perspectivas que puedan de modo orgánico ayudarnos a explorar el artefacto artístico que tenemos delante, en lugar de forzar una lectura poniéndonos las gafas de una teoría concreta.

Esta última idea entronca con el concepto de “affordance”, empleado en los estudios cognitivos. Este concepto apadrinado por James J. Gibson en el campo de la psicología define nuestra interacción con el entorno. En su estudio *The Ecological Approach to Visual Perception*, Gibson nos explica que la “affordance” es “what it *offers* the animal, what it *provides*, or *furnishes*” (127). En el contexto del análisis de un texto, existen “affordances”, elementos que hacen que un enfoque sea más o menos apropiado para el estudio de dicho texto. Por ejemplo, una novela escrita por una mujer y con un rotundo personaje central femenino se presta a una aproximación feminista que no excluye otras aproximaciones.

Como parte de la crítica post-estructuralista, el enfoque semiótico se lleva los honores de haber catalizado la ruptura con las teorías de la fidelidad. En su credo pantextual todo lo que nos rodea, incluyendo formas de arte e incluso nuestros propios cuerpos, es un texto susceptible de una decodificación o lectura). La primera implicación de esta ideología es la equiparación de literatura y cine, por fin puestos al mismo nivel de “textos”. La consideración de ambos como textos por igual abre el camino a la idea de la intertextualidad que antes mencionábamos. Ya no se encuentra la literatura por encima del cine e influyendo mayoritariamente en éste, sino que se influyen de modo bilateral.

La intertextualidad se hermana con el dialogismo bajtiniano (un texto está en diálogo con otros). Como nos dicen Albrecht-Crane y Cutchins, “Adaptations are dialogues with other texts, including the texts upon which they are based, and those texts are in dialogue with adaptations” (19). Respecto a la cuestión de la mutua influencia, nos ponen el ilustrativo ejemplo de *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchell, que sólo puede entenderse por parte de los lectores contemporáneos en el contexto de la película de 1939, ya que “the film has engendered a reception life of its own, so to speak, that a reader of the novel cannot escape” (19).

El concepto de intertextualidad ha vestido diferentes trajes. Robert Stam sugiere aceptar el término de Gérard Genette “transtextualidad”, que considera más inclusivo al referirse a todo aquello que pone a un texto en relación con otros, ya sea de modo manifiesto o secreto. Stam aboga por adoptar para el estudio de la adaptación fílmica los cinco tipos de

transtextualidad de Genette³³. Para Genette, la intertextualidad (que opera a través de citas, plagios o alusiones donde un texto alberga otros de forma explícita o implícita) constituye el primer tipo. El segundo sería la paratextualidad (todo lo que rodea al texto: títulos, ilustraciones, incluso en el caso del cine, posters, reseñas, entrevistas, etc.). A continuación encontramos como tercer tipo la metatextualidad (relación crítica entre un texto y otro, así, por ejemplo, las adaptaciones pueden considerarse lecturas o críticas del original). El cuarto tipo lo constituye la arquitextualidad (la relación entre un texto y otro en términos genéricos) y finalmente, el quinto sería la hypertextualidad (relación de un texto con otro anterior o hipotexto, al que transforma, modifica, elabora o extiende). Stam identifica este último tipo como especialmente relevante para el estudio de la adaptación.

Aunque la crítica post-estructuralista tiene el mérito de haber conseguido que el estudio de la adaptación pueda finalmente atender a la particularidad contextual y ha puesto a nuestra disposición todo un abanico de posibilidades teóricas, sigue pecando de dejar de lado el impulso vital bajtiniano, la consciencia o mente detrás de la creación y la recepción de la obra. Junto con la falacia que antes nombrábamos “teórica” nos encontramos con la falacia que podemos denominar “textual”, es decir la premisa de que todas las manifestaciones artísticas son textos que permiten (*afford*, en la terminología que vimos de Gibson) el mismo

³³ Véase Stam “Introduction”, p. 27.

tipo de lectura³⁴. El cuestionamiento de esta creencia así como el cuestionamiento de la falacia intencional, son dos de las grandes aportaciones de los estudios cognitivos, que pretenden precisamente reconectar todos los elementos involucrados en el arte humano, desde la creación a la recepción, pasando por el propio artefacto y sin perder de vista en ningún momento los contextos históricos, sociales e ideológicos³⁵ en los que tienen lugar dicha creación y recepción. Dicho enfoque cognitivo, que describiremos en más detalle en la siguiente sección, constituye por tanto el enfoque principal de este trabajo.

³⁴ Sobre la especificidad de los diferentes medios artísticos y posibles aproximaciones a los mismos, léase por ejemplo el artículo de Howard Mancing “See the Play, Read the Book”.

³⁵ El reclamo de estos contextos que rodean la relación entre literatura y cine, se ha llevado a cabo entre otros por la propia Barbara Zecchi, quien propone al aproximarse a la adaptación literaria, “analizar el entramado de intertextualidades, teniendo en cuenta los condicionantes ideológicos y el contexto sociohistórico y político en que se produce la cinematización” (24).

Cap. II. El estudio cognitivo de la literatura y el cine

2.1. Qué son los estudios cognitivos³⁶

El estudio cognitivo de la literatura emerge durante los años ochenta como respuesta al post-estructuralismo, con ánimo de ocuparse de algunos de los planteamientos que éste dejaba de lado, principalmente relativos al proceso creativo y de recepción.

Aunque ya la narratología había puesto los ojos en la creación del texto literario y en examinar los patrones universales que presentaba la ficción, lo había hecho en su mayor parte desde un enfoque estructuralista que no ahondaba en los procesos psicológicos y los aspectos universales humanos. Una de las ramas de los estudios cognitivos, la narratología

³⁶ Los estudios cognitivos en el ámbito de la crítica han sido denominados de varias maneras (cognitive studies, cognitive literary studies, cognitive approaches, cognitive theory, cognitive cultural studies, cognitive poetics). En los Estados Unidos, alternan como preferentes cognitive literary studies y cognitive approaches. Aunque cognitive literary studies incluye no solamente estudios literarios sino al resto de las artes, cognitive approaches es un término más amplio e inclusivo, es también el término preferido para denominar la organización nacional dedicada a estos estudios (Cognitive Approaches to Literature) y una de las principales divisiones de la Modern Language Association, el organismo central que articula el campo de los estudios literarios en este país. Si bien diferentes grupos optan por uno u otro de estos términos, en este trabajo los trataré indistintamente, con preferencia por el término cognitive cultural studies, que traduzco como estudios cognitivos culturales.

cognitiva, de la que nos ocuparemos más adelante en más detalle, trata de subsanar este problema reconectando la obra con la mente del autor y su intención.

Respecto al otro lado del fenómeno literario, el lado del receptor, la teoría de la recepción, si bien más cercana a los estudios cognitivos en cuanto que se ocupaba de la psicología del lector o espectador, presentaba también limitaciones, al basarse principalmente en el poco rigor científico del psicoanálisis, en lugar de en las ciencias cognitivas. Una vez más, los estudios cognitivos culturales tratan de cubrir esta laguna a través de la rama de los estudios empíricos y la neurología de la ficción.

Además de los enfoques que acabamos de mencionar (narratología cognitiva, estudios empíricos y neurológicos), el estudio cognitivo de la literatura engloba otros muchos enfoques, circunstancia que ha dificultado su articulación como disciplina. Tal situación no es de hecho problemática sino, todo por el contrario, una ventaja. Como nos recuerda Lisa Zunshine, una de las principales voces del campo y editora de la última antología de estudios cognitivos, el manual titulado *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, su relevancia y fuerza residen precisamente en su diversidad, que en 2015 se caracteriza por el hecho de que “cognitive approaches to literature today flourish at unexpected intersections”, entre las que se encuentran, por ejemplo, los *cognitive queer studies*, *cognitive disability studies*, *cognitive feminist studies* o *cognitive postcolonial studies* (“Introduction” 2-3). Podemos afirmar, de hecho, que la esencia de los estudios cognitivos literarios se encuentra en su carácter interdisciplinar, su diversidad y su esfuerzo por cubrir las lagunas dejadas por la crítica post-estructuralista y por buscar caminos que nos lleven a una teorización

más completa, que incluya todos los aspectos principales del fenómeno artístico (creación, obra, contexto y recepción).

A lo largo de los últimos veinte años se han venido haciendo intentos por crear un mapa del campo, intentos que han supuesto siempre un desafío a causa de ese carácter interdisciplinar y diverso del que hablábamos³⁷. Actualmente podemos distinguir dos grandes ramas, una que explora y enfatiza la conexión entre cuerpo-mente (lo que en inglés se denomina *embodiment*) y discurso y otra que se ocupa de la relación entre lo biológico y lo cultural en el ámbito del fenómeno artístico.

Como parte de esta primera rama, hallamos a su vez varios subcampos: un primero (que entronca con la lingüística cognitiva y con corriente crítica inglesa *cognitive poetics*) dedicado a estudiar los procesos cognitivos que subyacen bajo las estructuras lingüísticas y textos literarios, por ejemplo el fenómeno de integración conceptual o *blending*, responsable del proceso creativo humano desde la concepción de metáforas hasta la formación de géneros literarios. Un segundo subcampo se ocupa de los aspectos narrativos inherentes a la cognición humana y cómo aparecen elaborados en nuestros mundos de ficción, por ejemplo cómo la especificidad del medio artístico (literatura, cine, artes visuales, realidad virtual, etc.) afecta a la manera en la que se crea y recibe la narrativa. Finalmente, en esta primera rama encontramos los estudios empíricos y neurológicos que se benefician de los últimos descubrimientos sobre cómo funciona nuestro cerebro, además de

³⁷ Véanse, entre otros, Richardson (2004, 2006) y Jaén y Simon (2012).

tecnologías como el escáner cerebral (imagen por resonancia funcional magnética), a través de la que se mide la respuesta del cerebro ante una obra artística en términos de flujo sanguíneo, utilización de glucosa y consumición de oxígeno. En el campo del cine se han hecho, gracias a estos estudios, grandes avances acerca de los efectos de diferentes tipos de encuadres, edición y efectos especiales en el espectador, avances que prometen desembocar en una serie de recomendaciones para que los cineastas hollywoodenses puedan crear películas de gran éxito en taquilla.

Dentro de la segunda gran rama de los estudios literarios cognitivos, aquella que reconecta biología y cultura, podemos encontrar una vertiente denominada estudios literarios evolutivos, desde la que se explora, en palabras de uno de sus principales teóricos, Joseph Carroll, como “literary works reflect and articulate the vital motives and interests of human beings as living organisms” (3). Como parte de esta sub-rama hallamos también estudios que ahondan en la co-evolución de la cognición humana y las narrativas de ficción, es decir, cómo la ficción aparece (y a su vez ayuda) en la evolución del homínido³⁸. Dentro de esta vertiente se ha buscado también sistematizar lo que se denomina *literary universals* o elementos literarios universales (es decir, la serie de temas que diferentes culturas comparten en sus narrativas de ficción, y que ponen de manifiesto los principales intereses y preocupaciones del ser humano: el amor, la muerte, etc.) y cómo se elaboran en dichas narrativas, explorando qué elementos tienen en común.

³⁸ Véase el estudio de Brian Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction* (2009).

Una segunda dirección dentro de la rama biología-cultura está representada por el estudio del desarrollo humano en relación a la literatura. Si los estudios cognitivos evolutivos se ocupan del desarrollo humano a nivel de la especie y de los patrones comunes que se hallan en las diferentes culturas que la conforman, esta segunda rama atiende a los aspectos particulares de cómo cada individuo, en su desarrollo, crea y procesa la ficción. Dos son los conceptos centrales de este enfoque: la teoría mental y la empatía. La teoría mental (nuestra capacidad para reconocer que otras personas poseen creencias, deseos e intenciones diferentes a las nuestras) se considera esencial para la creación y la recepción de mundos de ficción. Esta habilidad cognitiva es clave tanto para desenvolvernó en nuestro contexto social (debemos ser capaces de entender las motivaciones de los demás y anticipar sus comportamientos) como para entender las relaciones interpersonales que tienen lugar en un cuento, novela o película. No sólo se necesita la teoría mental para procesar la ficción sino que a su vez dicho proceso de entender los diferentes puntos de vista y comportamientos que presentan los personajes nos ayuda a desarrollar esta habilidad. Psicólogos y críticos coinciden en señalar que la ficción nos hace más inteligentes socialmente.

Además del desarrollo de la inteligencia social, nuestra participación en los mundos de ficción nos hace más empáticos y puede conducir al altruismo. Entender al prójimo puede llevarnos a querer ayudarlo, a tener un comportamiento prosocial. Esta hipótesis se conoce como la teoría empatía-altruismo y, a pesar de la polémica que la rodea por la dificultad de probarla, constituye unos de los pilares de la psicología de la ficción, además de llevar consigo toda una serie de implicaciones políticas: si

somos capaces de probar que la ficción es mucho más que parte de una educación cultural humanística, que es necesaria para fomentar el desarrollo cognitivo, la empatía y el civismo de nuestros ciudadanos, podremos atajar el actual acoso que están sufriendo las humanidades (en particular los departamentos de literatura en las universidades, a los que se está desproveyendo de recursos a favor de disciplinas más prácticas, generalmente en las ciencias, como la ingeniería o la informática).

Finalmente, como parte de esta segunda gran rama de los estudios cognitivos, encontramos el historicismo, que supone un reclamo del contexto que rodea al fenómeno artístico en su creación y recepción y engloba tanto las circunstancias histórico-sociales como las teorías psicológicas en vigor durante la época en la que surge una particular obra.

El presente estudio combina los aspectos fundamentales de estas dos grandes ramas y se basa en tres de los conceptos clave explorados por los estudios cognitivos a través de ellas: el *embodiment* (que denominamos en castellano corporeización), la teoría mental y la empatía. A continuación, como parte de este capítulo dedicado al marco teórico, describiremos en detalle cada uno de estos conceptos clave, que van a articular nuestro análisis de *La voz dormida* en sus dos versiones, literaria y fílmica.

2.2. La Corporeización o Teoría Corporal

Durante los últimos veinte años, tanto en el ámbito de las ciencias como el de los estudios culturales, se ha venido enfatizando el valor del cuerpo dentro de la experiencia humana. En crítica literaria, el post-estructuralismo y la semiótica lo habían establecido como texto sobre el

que se inscriben una serie de prácticas culturales, que pueden interpretarse a través de una lectura de los códigos que operan en un determinado contexto histórico-social. Corrientes teóricas como el feminismo, el colonialismo o el neo-historicismo lo convertían en pieza clave de estudio, si bien tendían a verlo de modo abstracto y desprovisto de agencia, como objeto más que sujeto.

Como respuesta a esta visión pasiva de la consciencia humana, asistimos desde las ciencias (en concreto la biología), a partir de los años noventa, al nacimiento de un enfoque revolucionario en el estudio de la cognición humana: la cognición “enactiva” (*enactive cognition*). Este enfoque pretende revocar lo que se ha denominado el modelo computacional de la mente, es decir, la visión del cerebro humano como un ordenador y de los procesos mentales como operaciones informáticas. Tal modelo, impulsado por los avances en inteligencia artificial, resulta simplista y problemático al anular tanto la materialidad del cuerpo como el contexto en el tienen lugar los procesos mentales. Por el contrario, el enfoque enactivo busca enfatizar de qué modo el organismo (como mente-cuerpo a la vez) interactúa activamente con su entorno.

Los neurobiólogos Humberto Maturana y Francisco Varela nos ofrecen el concepto de autopoiesis (el organismo se crea a si mismo en interacción con la realidad que le rodea). Como nos recuerda Howard Mancing refiriéndose a la innovación que supone el trabajo de estos dos científicos, al contrario que una máquina, un animal existe en un contexto espacio-temporal determinado (“Embodied Cognitive Science” 27). En dicho contexto, que Mancing evoca a través del concepto bajtiniano del cronotopo, o entorno, el animal se desarrolla mediante el proceso que

Maturana y Varela denominan acoplamiento estructural. La novedad de este enfoque reside en recuperar tanto la agencia del individuo como su contexto, mientras que su relevancia dentro de los estudios culturales y la teorización del fenómeno artístico es evidente cuando tratamos de reconectar autor, artefacto, lector o espectador y contexto.

La desconexión epistemológica de nuestra materialidad corporal, base del dualismo cartesiano, tiene raíces muy profundas, remontándose a la antigüedad. Dentro de la filosofía occidental podemos señalar como catalizadores el platonismo y el cristianismo, entre otras creencias. Desde la idea de abandonar el cuerpo corruptible para acercarse o unirse con Dios hasta la visión de la mente humana como una serie de algoritmos informáticos, pasando por la concepción cartesiana de la cognición como independiente del mundo físico, el dualismo vuelve a estar hoy en el punto de mira crítico y la corporeización (término que, como vimos, designa la inseparabilidad de cuerpo y mente) ocupa un puesto central en la actualización que traen consigo los estudios cognitivos.

Nuestra mente emerge de la materialidad de nuestro cuerpo. Si nuestra cognición es posible gracias a una serie de órganos (cerebro, nervios, extremidades) que interactúan con el entorno, es evidente que nuestra experiencia del arte, como creadores y receptores, está también mediada por el cuerpo. Cuando leemos una novela o vemos una película no estamos simplemente pensando de modo abstracto en lo que leemos o vemos, sino que lo sentimos con el cuerpo. Esta experiencia ocurre a varios niveles en nuestro organismo, desde el nivel celular, del que no somos conscientes, hasta el control consciente de nuestro organismo, gracias al cual podemos levantarnos de la butaca y marcharnos del cine si

la película nos produce desagrado, pasando por reacciones fisiológicas como la risa o el llanto.

Nuestra inmersión en mundos de ficción es un proceso complejo en el que nuestro cuerpo está involucrado por entero. En el contexto de la ficción cinematográfica Grodal describe esta complejidad de la siguiente manera:

The film experience is made up of many activities: our eyes and ears pick up and analyze image and sound, our minds apprehend the story, which resonates in our memory; furthermore, our stomach, heart, and skin are activated in empathy with the story situations and the protagonists' ability to cope. (1)

Nuestros procesos cognitivos son necesariamente corporales en cuanto que nuestra mente está albergada en el cuerpo, en la materialidad del cerebro y los nervios que lo conectan con los diferentes órganos y sistemas (circulatorio, motor, etc.). Sin embargo, no somos siempre conscientes de esa materialidad, a pesar de ser omnipresente en nuestra relación con el entorno físico y social, así como en nuestra relación con el arte.

El psicólogo Raymond Gibbs articula los niveles de corporeización en: 1. "neural level" (nivel neuronal), 2. "the cognitive unconscious" (el inconsciente cognitivo) y 3. "phenomenological conscious experience" (experiencia consciente fenomenológica), definiendo cada nivel de la siguiente manera:

Neural embodiment concerns the structures that characterize concepts and cognitive operations at the neurophysiological level... Our concepts and experience are fundamentally embodied within the brain. Yet the neural level alone cannot explain the bodily basis of language... The cognitive unconscious consists of all the mental operations that structure and make possible conscious experience, including the understanding and use of language. The body is crucial at this level, because all of our cognitive mechanisms and structures are grounded in patterns of bodily experience and activity... The phenomenological level is conscious, or accessible to consciousness. It consists of everything we can be aware of, especially our own mental states, our bodies, our environment, and our physical and social interactions. (39-40)

Con respecto a la corporeización a nivel neuronal, sabemos que existen en nuestro cerebro una serie de neuronas especializadas, denominadas neuronas espejo, que se activan cuando observamos las acciones de otros. Merced a estas neuronas seguimos mentalmente esas acciones que contemplamos, como si las estuviéramos realizando nosotros mismos. Descubiertas y estudiadas durante los años noventa por un grupo de investigadores de la Universidad de Parma, en Italia, dichas neuronas constituyen la base fisiológica de la imitación³⁹. No sólo son parte clave de la arquitectura cerebral que nos permite adoptar la perspectiva de otros y

³⁹ Acerca de las neuronas espejo véanse Iacoboni, *Mirroring People* y Rizzolatti y Craighero, "The Mirror Neuron System".

desenvolvemos en el ámbito social, sino que además son esenciales a la hora de poder involucrarnos en el arte y en particular en la literatura y el cine.

La literatura, especialmente la narrativa, construye sus mundos de ficción a partir de personajes que imitan a los seres humanos, que reflejan nuestras actitudes y comportamientos. Como vimos en el capítulo anterior, se trata de una mediación antropomórfica, lo que supone que procesamos la ficción del mismo modo que procesamos el mundo real: siguiendo las acciones de otros, ya sea sobre la página o la pantalla.

Así, lo que en inglés se ha denominado MNS (Mirror Neuron System o sistema de neuronas espejo) ha abierto dentro de los estudios cognitivos culturales un fascinante camino que puede ayudarnos a dilucidar el porqué de nuestras respuestas cognitivas y emocionales a los mundos de ficción. La habilidad de proyectarnos como lectores y espectadores e “imitar” las acciones de los personajes permite que las vivamos como si fueran propias experiencias, fenómeno que puede explicar el enorme poder que tienen la literatura y el cine sobre nosotros, la intensidad de las emociones que nos invaden mientras “vivimos” la ficción con nuestro propio cuerpo, a nivel neuronal y después consciente, mientras experimentamos lo que Joseph Anderson ha denominado “la realidad de la ilusión”⁴⁰. Las neuronas espejo nos recuerdan que nuestro disfrute de los mundos de ficción es fisiológico.

⁴⁰ Véase su libro homónimo.

Es importante mencionar que no sólo somos capaces de seguir a los personajes literarios gracias a estas bases fisiológicas de la imitación, sino que dichas bases son las responsables de la empatía, uno de los aspectos fundamentales en las relaciones humanas. Al estar la literatura y el cine articulados alrededor de personajes humanos y humanoides que se parecen a nosotros mismos, las emociones que sentimos son mediadas por ellos: “The superior antropomorph level of scenes and stories is the primary format of the interaction of body, emotions, and cognitions” (Grodal 2). Lo que sentimos lo sentimos con los personajes, es un proceso empático.

En la siguiente sección veremos en más detalle al fenómeno de la empatía y su importancia en la ficción, la vida real y, el estudio que nos ocupa, en el que desempeña un papel central. Volvamos ahora a la conexión entre el cuerpo, la imitación y las emociones.

Nos recuerdan los neurocientíficos que las emociones son una parte inseparable de la cognición⁴¹. Por su parte, los estudios cognitivos culturales se han centrado a menudo en la emoción en la literatura y el cine marcando, como nos recuerda Patrick Colm Hogan⁴², dos caminos de estudio principales: uno en la tradición de la escuela crítica *reader*

⁴¹ Véanse por ejemplo los clásicos estudios de Joseph LeDoux (*The Emotional Brain*) y Antonio Damasio (*Descartes' Error* y *The Feeling of What Happens*).

⁴² Véase la introducción a su libro *What Literature Teaches Us About Emotion*.

response, dedicado a examinar la respuesta emocional de los lectores o espectadores y muchas veces anclado en estudios empíricos realizados desde el campo de la psicología o la neurociencia y un segundo camino que explora el retrato de la emoción humana dentro de la propia ficción.⁴³

Si, como decíamos, las neuronas espejo son la base corporal—podríamos decir a micro-escala—de la imitación y esa imitación resulta en una experiencia emocional, ¿de qué manera tiene lugar este proceso? El psicólogo Keith Oatley nos explica que la imitación es una simulación del otro. Cuando seguimos a un personaje, merced a nuestros mecanismos espejo, simulamos ser ese personaje, nos ponemos en su lugar, nos identificamos con él o ella, sentimos las emociones que siente. Volvemos al concepto de cognición enactiva: en esta simulación, el lector o espectador son agentes, actores. Como sugiere Oatley:

The reader, like a Stanislavski-trained actor, enters the story world and offers himself or herself as the source of mind-and-agency from which the narrative takes its life. The idea of enactment is of each audience member or reader as an actor—although one who does not have to remember all the lines—experiencing interactions and emotions in a play or novel. (“Emotions and the Story Worlds of Fiction” 50)

⁴³ En el presente estudio atenderemos a ambos aspectos, es decir, por un lado analizaremos de qué manera la novela y el cine retratan la emoción humana y por el otro, desde la perspectiva del receptor, evidenciaremos las técnicas que buscan provocar la emoción en lectores y espectadores.

El cine presenta una mediación emocional aún más amplificada, pues se beneficia de uno de los mecanismos más importantes involucrados en los procesos empáticos humanos: la imitación de expresiones faciales. Si bien en un medio verbal como la literatura, seguimos las emociones con la distancia de la interpretación de un código simbólico, el lenguaje, en el medio fílmico accedemos directamente a la expresión corporal de dichas emociones, como si las observáramos en la vida real.

Los seres humanos estamos configurados para reconocer en las caras de los demás sus emociones. Se trata de un mecanismo esencial de supervivencia, pues puede revelarnos su intenciones y alertarnos de potenciales hostilidades que amenacen nuestro organismo. Merced a nuestras neuronas espejo, reaccionamos con nuestra propia expresión facial a las que tenemos delante, de modo automático o inconsciente⁴⁴. Como nos dice Zacks, “the aspect of body configuration that is probably most important for movies is facial expression” (70), de modo que en el cine las expresiones de los espectadores siguen las de los actores. Nos recuerda también Zacks que los estudios de resonancia magnética funcional (o escáner cerebral, como conocemos popularmente esta tecnología) confirman que nuestro cerebro emocional se activa al observar emociones en la pantalla (75).

Ahora bien, ¿cómo pasamos exactamente de ver esa expresión en la cara de un actor en la pantalla a sentirla nosotros mismos en nuestros

⁴⁴ Veánse entre otros los estudios de Dimberg, Andréasson y Thunberg “Unconscious Facial Reactions to Emotional Facial Expressions”.

cuerpos? Zacks nos explica que existen dos caminos, correspondientes a dos puntos de vista sobre cómo funcionan las emociones. El primero de estos puntos de vista se basa en lo que se denomina la *appraisal theory of emotion* (primero evaluamos si una situación nos beneficia o perjudica y después reaccionamos emocionalmente a ella), el segundo se basa en las intuiciones de William James, quien propuso en 1881 su radical idea de que lejos de evaluar una situación y sentir de acuerdo con ella (teoría que antepone los aspectos cognitivos a los emocionales)—por ejemplo, perdemos nuestra fortuna, lo lamentamos y lloramos—ocurre al revés: primero viene la reacción emocional-corporal a nuestra desgracia (lloramos) y ese estado corporal-emocional nos lleva al estado mental de lamento⁴⁵.

Mientras que las intuiciones de James son corroboradas por la neurociencia moderna⁴⁶, para Zacks la *appraisal theory* por si sola no puede explicar la inmediatez y fuerza de las emociones que nos provoca el cine y, así, nos propone una visión híbrida que incorpore los dos puntos de vista:

The appraisal path takes the expression you formed, and also the actors expression and information about the situation at

⁴⁵ Véase Zacks, pp. 68-70.

⁴⁶ Véanse Strack, Martin y Stepper “Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile”; Larsen, Kasimatis y Frey “Facilitating the Furrowed Brow”; Niedenthal “Embodying Emotion” y Lee, Josephs, Dolan, and Critchley “Imitating Expressions” (todos citados por Zacks).

hand, and computes and emotional response. At the same time, the Jamesian pathway directly activates the emotion program that is congruent with our facial expression. As these two pathways play out, we settle into an integrated emotion program including emotion-specific brain circuits, the subjective experience of the emotion, and the priming of actions that are appropriate to the action. (76)

Esta visión incorpora los aspectos cognitivo-evaluativos de la emoción (el “pensar” o “calcular”).

Pasemos ahora a considerar los aspectos lingüísticos relacionados con la corporeización: A principios de los años ochenta en el contexto de la filosofía y la lingüística cognitiva, la idea de que nuestro lenguaje y nuestra cultura están formados a partir de esquemas corporales (de los cuales no somos necesariamente conscientes) adquirió una creciente popularidad. La metáfora, hasta el momento considerada un recurso literario (herencia del formalismo) se erigió como el cimiento de nuestra cognición. Como afirmaban George Lakoff y Mark Johnson en su clásico estudio *Metaphors We Live By* “metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature” (3).

La esencia metafórica de nuestro pensamiento es en gran medida de carácter universal, al ser los organismos humanos iguales dentro de su diversidad. Al mismo tiempo, diferencias tanto fisiológicas como del

contexto socio-histórico en el que se encuentra el individuo⁴⁷ pueden modelar la manera en la que se expresa esa conceptualización metafórica. Por ejemplo en los Estados Unidos (y hasta cierto punto de manera universal en Occidente) es común emplear la metáfora “el tiempo es dinero”, materializada en expresiones como “invertí una semana en el proyecto”. En el Renacimiento era común pensar en el proceso creativo de la escritura como un embarazo, evidenciado por ejemplo, por el famoso verso de Lope “partos de mis sentidos abrasados” para referirse a los versos de amor. Otros ejemplos que Lakoff y Johnson pusieron en su día incluían, entre otros, “el amor es la guerra” (conquistar a alguien, resistirse a alguien) y los ojos son contenedores de la emoción humana (se le llenaron los ojos de miedo).

A pesar de que muchas de estas metáforas son como dijimos compartidas entre diferentes culturas, cada lengua y cada cultura poseen su propio sistema metafórico que se refleja en las expresiones cotidianas⁴⁸. A pesar de ello, todas tienen en común, aunque esto no sea en un principio evidente, su origen corporal. El tiempo es dinero, se basa en nuestra relación con un objeto material que utilizamos para alterar nuestro entorno (conseguir y deshacernos de otros objetos que nos rodean). El amor es la guerra se basa en la vulnerabilidad de nuestros

⁴⁷ Un buen ejemplo de cómo el lenguaje refleja el pensamiento metafórico en función al contexto socio histórico lo constituye el estudio *Shakespeare's Brain* de Mary Thomas Crane.

⁴⁸ Adapto aquí al castellano algunas de las que Lakoff y Johnson nos ofrecieran

cuerpos frente a la violencia y, así, podemos encontrar las raíces de las expresiones que empleamos en la vida cotidiana.

La corporeización en su aspecto inconsciente cognitivo no se ha explorado aún en relación al sistema metafórico que articula la novela, el cine y, en general, el pensamiento acerca de la memoria histórica en España. Posee especial relevancia para el estudio que nos ocupa⁴⁹, ya que puede ayudarnos a dilucidar los aspectos contextuales (socio-histórico-culturales) de este género de narrativa.

Finalmente, el tercer nivel de corporeización al que nos referiremos, el nivel fenomenológico consciente, entronca directamente con el contexto cultural-ideológico.

Se trata de todos aquellos aspectos que podríamos llamar “metacognitivos” en la relación de nuestro cuerpo con el entorno físico y social e incluye lo que los filósofos de la mente denominan el *qualia*, la experiencia personal que tenemos del mundo que nos rodea (como percibimos el color, el dolor, etc.).

Este nivel fenomenológico ofrece el necesario contrapunto al estudio de los aspectos universales de la cognición humana y de nuestra experiencia con los mundos de ficción. Se trata de un aspecto de especial

⁴⁹ Si bien en la sección de análisis de *La voz dormida* pondremos de manifiesto la base corporal de algunas de las metáforas empleadas en el contexto de la memoria histórica, la sistemática exploración de este sistema metafórico queda para otro momento, al no ser el enfoque principal del presente estudio.

importancia tanto para la discusión de cómo se crean esos mundos a través de los personajes, de cómo perciben y sienten de manera personalizada, mientras sus experiencias son interpretadas por las mentes que los crean y los siguen.

Como vemos, nuestra experiencia tanto del mundo como de las narrativas de ficción comienza a nivel neural, con nuestra capacidad fisiológica para recrear los movimientos que observamos (o leemos) en otros. Se trata de un proceso que ocurre a nivel inconsciente, como también lo es la manera de expresarlo a través del lenguaje. Finalmente, somos conscientes de lo que experimentamos, circunstancia que nos lleva en última instancia a teorizar sobre dicha experiencia, a llegar a lo que podemos denominar una teoría del cuerpo, en inglés Theory of Body o ToB (Mancing “Embodied Cognition and Autopoiesis”).

Somos conscientes de la importancia del cuerpo dentro de la cognición humana y lo convertimos en el centro de nuestra exploración de la naturaleza humana a través de diferentes ámbitos creativos: el académico (en las ciencias a través, por ejemplo, de la lingüística cognitiva o la neurofisiología, y en los estudios culturales a partir del post-estructuralismo—Foucault es quizá uno de los ejemplos más representativos—y particularmente y de modo más reciente a través de los estudios cognitivos) y en el ámbito de la ficción a través como veremos narrativas como *La voz dormida*, articuladas desde diferentes géneros (en este caso novela y cine).

Es importante recordar que el cuerpo se haya siempre en un contexto. El cuerpo alberga las neuronas con las que sentimos y es el

canal a través del que somos conscientes de estar sintiendo. Sin embargo, el contexto físico es clave (todas las metáforas de corporeización se basan en la posición del organismo en un espacio) como lo es el contexto cultural. Cuerpo y cultura van de la mano y se influyen mutuamente. Como nos recuerda Gibbs:

Talk of embodiment is situated in reference to topics such as health and illness, kinship, modes of production and exchange, gender and age hierarchies, language practices, religious and political disciplines, jural rules, pervasive metaphors, spirit possession, historical experiences, and myths. People's bodies are more than surfaces for social inscription (i.e., the "body as text" metaphor), but incorporate cultural meanings and memories. (37)

Respecto a la relación entre cuerpo y contexto cultural, la importancia de la respuesta corporal a la ficción ha sido estudiada con especial interés desde las ciencias (psicología cognitiva y neuropsicología, entre otros campos) y desde las humanidades (estudios cognitivos de la literatura), a menudo estableciéndose fructíferas colaboraciones entre científicos y humanistas.

Si bien tradicionalmente se ha considerado que, como parte de los estudios cognitivos son los humanistas los que pueden beneficiarse de un acercamiento a las ciencias y sus empíricas conclusiones sobre cómo procesamos la ficción, los científicos están igualmente interesados en lo que los estudios culturales pueden aportar a este campo de investigación. Así, por ejemplo psicólogos como Keith Oatley buscan explicar de qué

manera la literatura refleja la emoción humana o cómo nuestra exposición a ciertas narrativas puede influir en el desarrollo de nuestra inteligencia social⁵⁰.

La psicología de la ficción se encuentra a caballo entre la psicología y la teoría literaria y fílmica y ambos lados se benefician de este ámbito compartido. Como nos recuerdan Oatley, Mar y Djikic “Just as psychology has been applied to testing theories of literary fiction, an equally important movement is taking place in the opposite direction. Literary fiction is starting to provide material for the development of psychological understanding” (“Postscript” 239). No sólo la psicología “explica” la ficción, sino que también la ficción “explica” la psicología.

Un ejemplo de este mutuo beneficio podemos encontrarlo en el interés que psicólogos como Oatley ha mostrado en el trabajo de críticos literarios como Mark Turner, autor del clásico estudio *The Literary Mind* y su reconocimiento de cómo conclusiones que venían de los estudios culturales han resultado clave para comprender cómo funciona la mente humana.

Así como vimos que la lingüística cognitiva puso de manifiesto el hecho de que la mente es metafórica por naturaleza, la teoría literaria se encargó de enfatizar para los científicos que nuestra cognición es intrínsecamente narrativa. Construimos historias porque pensamos a

⁵⁰ El trabajo de Oatley, quien además de psicólogo es novelista, ha aparecido en una de las revistas científicas de más divulgación en los Estados Unidos, el *Scientific American Mind*.

través de historias, proyectándonos al pasado y al futuro. Nuestras acciones como seres humanos cobran sentido en secuencias, en relaciones de causa y efecto. Entendemos el mundo a través de la metáfora y la narración; lejos de ser éstas un recurso literario son un componente esencial de cómo nos orientamos en el mundo y cómo nos relacionamos con lo que nos rodea.

Así, como vemos, en el debate mencionado anteriormente sobre si el aspecto narrativo es compartido por una novela y una película formando su centro, es importante recordar que dicho aspecto narrativo no es realmente una característica particular del género novelístico que puede o no transferirse al cine, sino que es la manera natural en la que los seres humanos construimos nuestras historias. Es por tanto un debate que quizá pudiéramos calificar de infructífero, por la obviedad de su punto de partida.

Acerca de los efectos de la ficción en los cuerpos-mentes de los lectores y espectadores, la psicología de la ficción ha tenido mucho que decir. Los pioneros estudios de Richard Gerrig, desafiaron el concepto de “Willing suspension of disbelief” del que hacía eco Coleridge (al sumergirnos en mundos de ficción, suspendemos voluntariamente nuestro descreimiento y tomamos la ficción como realidad para poder disfrutarla) con su “willing construction of disbelief” (construimos voluntariamente ese descreimiento, es decir tomamos la ficción y la disfrutamos como si fuera real hasta que de modo consciente la reconocemos como ficción).

Las teorías de Gerrig ponían de manifiesto algunos efectos de la ficción que aparecían a nivel inconsciente (por ejemplo por qué la gente tenía miedo de meterse en el agua después de ver la película *Tiburón*, a

pesar de saber que se trataba de una película), ayudándonos por ende a comprender los efectos emocionales (por qué lloramos ante las desgracias de los personajes si sabemos que no son reales).

Otro gran pionero de este campo, el crítico literario Norman Holland, ha explorado temas como el desconcertante efecto que la metaficción ejerce sobre nosotros (por qué nos crea una cierta ansiedad) desde un punto de vista psicoanalítico, relacionándolo con el concepto freudiano de lo “uncanny”. Holland enfatiza los aspectos corporales de estos efectos, poniendo de manifiesto que, si bien procesamos la realidad y la ficción a través de los mismos procesos mentales (no hay en el cerebro áreas especializadas para procesar la literatura o el cine), existe una diferencia fundamental en nuestra respuesta a la ficción: la actividad de nuestro sistema motor, controlado por nuestro córtex prefrontal. Mientras que en la vida real saldríamos corriendo si alguien esgrimiera un cuchillo ante nosotros, esto no ocurre si se trata de una película. Como nos dice Holland: “Importantly for literature and other media, it is there [in the prefrontal cortex] that we start the cognitive inhibition of action, as when we know we are not going to act on the situations represented in a play, movie, or story” (81).

Holland continúa recordándonos (basándose en el trabajo de neuropsicólogos como Allan Hobson)⁵¹ que evaluamos la realidad de un estímulo solo si planeamos reaccionar a él. La respuesta estética al arte

⁵¹ Véase, entre otros estudios, Hobson *The Chemistry of Conscious States*.

implica por definición que no vamos a reaccionar ante lo que leemos o vemos en la pantalla, lo cual hace que el arte ocupe un lugar especial entre las actividades humanas. En palabras del propio Holland, “We have a brain designed for the sole purpose of action that enables us to enjoy works of art precisely because we know we are not going to act on them” (83).

Es importante especificar que el hecho de que inhibamos nuestras acciones motoras no significa que no respondamos a la ficción de modo activo. En nuestra interacción con el arte, como vimos, nunca somos pasivos receptores, sino agentes de nuestra propia experiencia estética. Al igual que Oatley, Gerrig emplea la analogía del actor stalinavskiano que debe dejarse llevar por la emoción para poder sentir y así nos dice:

They [actors] must use their own experiences of the world to bridge gaps in texts. They must bring both facts and emotions to bear on the construction of the world of the text. And just like actors performing roles, they must give substance to the psychological lives of characters. (17)

Para enfatizar este aspecto fundamental de nuestra agencia o participación activa en la ficción y como parte de su metáfora de la actuación, que él denomina *performance metaphor*, Gerrig crea el concepto de *participatory responses*, las cuales clasifica en tres principales grupos: 1. expresiones de esperanzas y preferencias, 2. reacción al suspense y 3. simulación de eventos alternativos. Como parte de estas respuestas activas de lectores y espectadores, Gerrig señala el *anomalous suspense* (suspense anómalo) o fenómeno por el cual vivimos el suspense

a pesar de conocer cómo terminan los acontecimientos que leemos o presenciamos en la pantalla (fenómeno frecuente en narrativas de carácter histórico) y el *replotting*, o mecanismo por el cual ideamos eventos alternativos a los que presenciamos, algo que ocurre generalmente cuando consideramos insatisfactorios los que leemos o presenciamos, como por ejemplo si la heroína de la historia muere de modo inesperado e imaginamos qué hubiera pasado si hubiera seguido viva y hubiera conseguido sus objetivos. El replotting es esencial en nuestra experiencia emocional de la ficción. Como nos dice Gerrig:

The emotional power of many narratives will arise from readers' abilities to situate the outcomes an author describes with respect to a range of imaginable, alternatives. If the reader fails to p-respond appropriately, the narrative world will be left emotionally dulled. (93)

Si bien, como hemos visto, las emociones poseen una base fisiológica y corporal, lo cual convierte las *participatory responses* o *p-responses* en respuestas corporales, éstas no deben confundirse con lo que en inglés se denominan *behavioral responses*. De nuevo Gerrig nos ayuda a establecer esta distinción,⁵² explicándonos en qué consiste la paradoja de la ficción. Aunque en el mundo real las emociones suelen conducir a la acción (por ejemplo el miedo suele venir acompañado de un intento de abandono de la situación que nos lo produce), en la ficción, como nos recordaba también Holland, no tenemos la obligación de actuar con nuestros

⁵² Véanse las pp. 179-84 de su *Experiencing Narrative Worlds*.

cuerpos, pues sabemos de antemano que no nos es posible influir en los eventos que presenciamos. Nuestra respuesta se limita a simular eventos alternativos, mientras permanecemos sentados en nuestro sillón o la butaca del cine. La respuesta motora queda inhibida.

En el ámbito de los estudios fílmicos, Zacks sigue estas ideas de Gerrig y Holland al respecto de la inhibición motora de nuestras respuestas a los mundos de ficción, explicando el fenómeno a su vez de esta ilustrativa manera:

Sitting in the theater... You may feel as though you are ready to jump into the action at a moment's notice, yet you are sitting perfectly still and nothing is touching you... Your eyes and ears are telling you that something exciting is happening in front of you and your brain is preparing you to react. Of course you *know* it's just a movie. But large parts of your brain don't process that distinction... (4)

Estas ideas nos devuelven al inconsciente cognitivo de la corporeización y al hecho de que nuestros cerebros no evolucionaron para ver películas, sino para lidiar con acontecimientos reales. Como nos recuerda Zacks, nuestra tendencia a querer responder físicamente a la ficción es evidencia de ello (4).

2.3. La Teoría Mental

Una vez establecidas las bases corporales de la cognición, entremos en el siguiente concepto (o nivel) que articula tanto nuestra interacción con los mundos de ficción como el presente trabajo: la teoría mental.

Concepto originalmente nacido en el ámbito de la primatología, la teoría mental o capacidad para reconocer otras mentes, muchas veces identificada con el concepto de intencionalidad, es uno de los fenómenos más estudiados en la psicología del desarrollo y en las últimas décadas se ha convertido en una noción central dentro de los estudios cognitivos culturales.

Premack y Woodruff utilizaron por primera vez este término en su estudio “Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind?” en el que exploraban la capacidad de los chimpancés para atribuir estados mentales y predecir comportamientos en base a estas predicciones, lo que podríamos llamar “leer las intenciones de otros”. Desde entonces varias definiciones se han propuesto para esta capacidad que compartimos con otros primates, necesaria para nuestro desarrollo social. El profesor de psicología evolutiva Robin Dunbar la definía como la habilidad de “understand how others feel and think” (88), mientras que para el filósofo Daniel Dennett⁵³ consistía en niveles de intencionalidad, ilustrados por la famosa frase:

I suspect [1] that you wonder [2] whether I realize [3] how hard it is for you to understand [4] whether I mean [5] to be saying that you can recognize [6] that I can believe [7] you want [8] me to explain this⁵⁴.

⁵³ Véase “The Intentional Stance in Theory and Practice.”

⁵⁴ Incluida por Dunbar en su clásico estudio *Grooming, Gossip, and the Evolution of Language*.

El vértigo de esta frase ilustra la capacidad humana de identificar diversos niveles de intencionalidad, basándonos en el reconocimiento de que los estados mentales de los demás son diferentes a los nuestros. Por su parte, Steven Mithen utilizaba el término “mentalise”, explicando que no sólo se trataba de interpretar el comportamiento en referencia a estados mentales, sino también y más concretamente, de “appreciating that other individuals have beliefs and desires, especially those which may contrast with one’s own” (488). Finalmente, Sanjida O’Connell nos recordaba que “without an understanding of what people think, what they want and what they believe about the world, it is impossible to operate in any society” (2).

Así, teniendo en cuenta todos estos puntos de vista, podríamos definir la teoría mental como la capacidad para reconocer que los estados mentales creencias y deseos de los demás son diferentes a los propios y para entender sus intenciones y predecir su comportamiento en base a esas diferencias.

En el campo de la psicología evolutiva, a nivel filogenético (de la especie) se cree que la teoría mental es una de las adaptaciones más importantes por las que ha pasado el ser humano. Al igual que vimos en el caso del reconocimiento de las expresiones faciales, el poder anticipar las intenciones de los demás resulta fundamental para la supervivencia. Dentro de la psicología del desarrollo, a nivel ontogenético (del organismo, de cada individuo) se considera que desarrollamos esta habilidad progresivamente hasta llegar a la edad de 3-4 años, cuando somos capaces de ejercitarla de manera plena, habilidad que nos permite relacionarnos en nuestro entorno social. El estudio de la teoría mental

viene muchas veces de la mano del estudio del autismo, al entenderse éste como un problema de ausencia de esta capacidad⁵⁵.

Varias teorías se han propuesto para explicar cómo funciona esta capacidad, destacando como las dos más importantes la *Theory Theory* (TT) y la *Simulation Theory* (ST). La Teoría Teoría—impulsada por Simon Baron-Cohen y por Alison Gopnik y Andrew N. Meltzoff, entre otros científicos⁵⁶—asume que los seres humanos poseemos un conocimiento conceptual acerca de los estados mentales de otros, es decir, teorizamos sobre cómo piensan los demás. La Teoría de la Simulación—defendida por científicos como Robert Gordon y Alvin Goldman⁵⁷—nos dice que ese conocimiento sobre los estados mentales de los demás no es en realidad una teoría, sino un ponernos ficticiamente en el lugar del otro, simular que somos el otro. Esta segunda teoría entronca con la fisiología de la imitación y la simulación que describimos en la sección previa sobre la corporeización. Se considera que es precisamente nuestro sistema de neuronas espejo el que hace posible este proceso de simulación. Como veremos en la siguiente sección, esta teoría mantiene también una

⁵⁵ Véanse entre otros Baron-Cohen, *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind* y Frith, *Autism and Asperger Syndrome*.

⁵⁶ Estudios clave por parte de estos científicos incluyen *Mindblindness* de Baron-Cohen y *Words, Thoughts and Theories* de Gopnik y Meltzoff.

⁵⁷ Véanse, entre otros, Gordon, “Folk Psychology as Simulation” y Goldman, *Simulating Minds*.

estrecha relación con la teoría afectiva de la empatía. Al ponernos en el lugar de los demás, sentimos como ellos, empatizamos con ellos.

Si bien la TT y la ST han competido entre sí para dominar nuestra visión de cómo funciona la teoría mental, una tercera teoría ha surgido recientemente como alternativa. Se trata de la *Interaction Theory* (IT) o Teoría de la Interacción. El principal propulsor de esta teoría es el filósofo Shaun Gallagher.⁵⁸ Desde la fenomenología, Gallagher nos propone que esa capacidad para entender a los demás está basada en la corporeización, es decir en la interpretación perceptual de los movimientos, gestos y expresiones faciales de los otros. Esta teoría nos conecta directamente con nuestra anterior discusión acerca de la respuesta emocional a la contemplación de las expresiones faciales de los demás. Ya sea en la vida real o en la pantalla, el contemplar los gestos y expresiones de otra persona nos lleva tanto a imitar esa expresión y responder nosotros mismos emocionalmente, como a “entender” al otro y predecir sus intenciones.

Algunos de los términos que se han empleado con frecuencia para hablar de la teoría mental son (en inglés) *mindreading*, *intentionality* e *intersubjectivity*. Esta capacidad también se relaciona con el concepto de psicología popular o psicología del sentido común (denominada en inglés *folk psychology*). La psicología o sabiduría popular es transmitida de

⁵⁸ Entre los trabajos clave de este filósofo al respecto se encuentran “The Practice of Mind: Theory Simulation, or Primary Interaction?” y el libro *How the Body Shapes the Mind*.

generación en generación dentro de las familias y clanes de forma oral a través de refranes, historias, canciones y otras formas de expresión popular y, con la llegada de la tecnología de la escritura, se cristaliza en manuales, libros de ejemplos y otros géneros, a menudo de ficción, constituyendo lo que podríamos llamar un gran archivo de intenciones humanas, gracias al cual aprendemos a desenvolvernó en nuestro entorno social. Creamos ese gran archivo o repertorio gracias a nuestra teoría mental y a su vez gracias a él, la seguimos desarrollando.

La investigación sobre la teoría mental dentro del ámbito de los estudios culturales bebe de varios campos (principalmente la psicología evolutiva y la del desarrollo) y enfatiza la co-evolución de esta habilidad y nuestra capacidad para crear y seguir mundos de ficción. Amén de las aplicaciones prácticas de contar con un repertorio cultural de intención humana, la teoría mental hace posible el disfrute de esos mundos de ficción. Según críticos como Lisa Zunshine, la ficción satisface nuestro instinto natural de “leer” intenciones⁵⁹ y por esa razón resulta una experiencia placentera.

Zunshine es probablemente una de las críticas literarias que más ha trabajado con este concepto, desde el estudio de su relevancia para el seguimiento de narrativas hasta ahondar en cómo la propia narrativa

⁵⁹ Estudios clave de Zunshine sobre este tema incluyen *Why We Read Fiction*, “Why Jane Austen Was Different, And Why We May Need Cognitive Science to See It” y “Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency”, entre muchos otros.

retrata esta capacidad a través de los personajes. Zunshine ha puesto en evidencia la manera en que ciertos géneros parecen apelar más frecuentemente a esta capacidad (por ejemplo el género detectivesco) enfatizando al mismo tiempo el hecho de que todas las narrativas de ficción, independientemente del género al que pertenezcan, nos obligan a ejercitar estos procesos de inferencia de las intenciones de los personajes y de los propios autores.

Howard Mancing, uno de los críticos pioneros de los estudios cognitivos en los Estados Unidos va más allá al explicarnos que sin teoría mental no sería posible nuestra comprensión de los mundos de ficción. Tanto Mancing como Julien Simon trabajan desde la narrativa siglodorense. En sus estudios sobre *La Celestina* Simon ha puesto de manifiesto cómo en los albores del siglo dieciséis empezamos a encontrar narrativas que se apoyan en la capacidad de los personajes de interpretar las intenciones y comportamientos de los demás. Mancing ha secundado estos estudios enfocándose en *El Lazarillo de Tormes* y yo misma he escrito con anterioridad sobre la teoría mental en el *Quijote*⁶⁰.

Siguiendo con este breve recuento diacrónico del estudio de la teoría mental en la ficción y avanzando en el tiempo encontramos el

⁶⁰ Véanse, entre otros, los estudios de Mancing, “The Mind of a Pícaro”, Simon, “Celestina, Heteroglossia, and Theory of Mind” y Jaén, “Literary Consciousness”.

trabajo de Zunshine sobre Jane Austen⁶¹, en el que demuestra como sus novelas se apoyan directamente en “leer” a los otros, al presentarnos heroínas que deben entender y predecir intenciones y comportamientos para salir airoso de las situaciones sociales a las que se enfrentan.

La propia Zunshine ha acuñado el término *fictions of embodied transparency*⁶² (ficciones de transparencia corporeizada) para explicar cómo los personajes tienden a esconder sus intenciones, las cuales son descubiertas en momentos en los que inconscientemente bajan la guardia y las revelan de forma involuntaria a través del cuerpo en gestos, movimientos o expresiones faciales (momentos de *embodied transparency*).

Este esconder y revelar intenciones es fundamental en nuestra vida diaria, en la que muchas veces debemos proyectar una imagen pública y mantener nuestras opiniones, creencias, deseos e intenciones en la esfera privada. Al mismo tiempo tratamos de acceder a esa esfera privada en los demás, tratamos de averiguar lo que piensan y sienten, pues estamos preparados para ello, por la ventaja evolutiva que nos confiere ese tipo de información sobre los demás. Así, nuestros mundos reales consisten en una especie de danza en la que escondemos, intentamos averiguar y revelamos, de modo voluntario o involuntario la interioridad. Al constituir

⁶¹ “Why Jane Austen Was Different, and Why We May Need Cognitive Science to See It”.

⁶² Véase, entre otros, su ensayo “Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency”.

una parte fundamental de nuestras interacciones sociales, es lógico que la teoría mental sea también un tema central en nuestros mundos de ficción, modelados al fin y al cabo sobre nuestras realidades.

Continuando con los estudios clave en el área que tienen relevancia para este estudio, encontramos el trabajo de Alan Palmer⁶³, quien acuña en concepto *intermental* (en oposición a *intramental*) para explicar los mecanismos de teoría mental. La propuesta de Palmer se basa en la idea de que esta habilidad no solamente pertenece a la interioridad del individuo (*intramental*) sino que puede pertenecer también a un grupo entero que comparte creencias, deseos e intenciones y que se comporta, por tanto, como una sola mente, una mente grupal, o “socialmente distribuida”, creada a partir de la conexión existente entre las mentes que la conforman (*intermental*). Palmer nos aclara que novelas como *Middlemarch*, en la que encontramos una ciudad entera que comparte sus estados mentales, están basadas en este principio.

El concepto de mente colectiva es especialmente útil para abordar narrativas como la que nos ocupa en este estudio, en la que encontramos una conexión tan estrecha entre la interioridad de los personajes—enfaticada por la existencia y polarización de varios grupos (las presas y víctimas del franquismo y los que se alinean y ejecutan el régimen)—sus creencias, deseos e intenciones, que podemos hablar de una sola mente creada por varias que funcionan al unísono. En este estudio propondré que, en narrativas como la que nos ocupa, podemos llevar más allá aún el

⁶³ Véase su libro *Fictional Minds*.

concepto de Palmer de intermentalidad: no sólo diferentes personajes comparten creencias, deseos e intenciones sino que, a menudo, el propio lector o espectador, que se ha asomado a una novela de la memoria histórica conociendo las convenciones e ideología de este género, comparte ese mismo estado mental con los personajes y con el propio autor. Se crea de esta manera un entramado intermental que trasciende la propia narrativa para empapar todos sus niveles (creación, desarrollo y recepción) dentro de un contexto determinado que todos esos elementos comparten.

Este proceso, que podríamos bautizar con el nombre de intencionalidad extendida, desafía el tabú de la intencionalidad del autor (o lo que se ha denominado dentro de la crítica literaria la falacia intencional) y que se ha cuestionado recientemente desde la narratología cognitiva, en particular desde el trabajo de David Herman. Herman enfatiza la importancia de recuperar el aspecto intencional en nuestro estudio de la narrativa, recordándonos que:

Storytelling practices are inextricably interlinked with ascriptions of intentions to persons. More expansively, narratives are bound up with ascriptions of reasons for acting that consist of clusters of beliefs, intentions, goals, motivations, emotions, and other related mental states... (23)

Cuando hablamos de intencionalidad la entendemos como base cognitiva que no sólo hace posibles nuestras interacciones humanas, sino la creación y comprensión de narrativas de ficción. Como vimos anteriormente, no sólo atribuimos estados mentales e intenciones a los

personajes que seguimos (por analogía con nuestras propias interacciones en el mundo real) sino que además, por encima de esa intencionalidad local, atribuimos una intención a los creadores y contadores de historias. El acto de contar una historia, es parte de un marco más amplio o, como nos dice Herman, “broader ecology of sense-making activities” (25)⁶⁴ o actos comunicativos en los que no sólo es importante reconocer no sólo lo que se está tratando de comunicar, sino también la intención de realizar ese acto comunicativo (35).

Herman denuncia la manera en la que—a partir de que W. K. Wimsatt y Monroe Beardsley alumbraran su famoso ensayo “The Intentional Fallacy” en 1946—la crítica literaria estadounidense desde el New Criticism hasta el propio post-estructuralismo, se ha empeñado en separar obra e intención, a menudo ondeando una bandera de mal entendida “objetividad” y discapacitando sin darse cuenta el análisis literario al desconectarlo de su contexto comunicativo.

El proyecto global que Herman despliega en su más reciente libro *Storytelling and the Sciences of Mind* consiste—además de en enfatizar la inseparable conexión entre la narrativa y la intencionalidad—en explorar:

How processes of narrative understanding entail treating textual cues as prompts for co-constructing narrative worlds... when interpreters map textual patterns onto WHO, WHAT,

⁶⁴ Herman se basa en perspectivas psicológicas evolutivas y del desarrollo y en el trabajo, entre otros de Michael Tomasello. Véase entre otros estudios de Tomasello, *The Cultural Origins of Human Cognition*.

WHERE, WHEN, HOW, and WHY dimensions of storyworlds, they do so based on the assumption that the patterns in question emanate from reasons for (text-producing) actions—actions performed by the person or persons who designed the narrative in question. (98)

Se trata, así, de desplazar el punto de enfoque del texto y el contenido a las mentes (y cuerpos) agentes involucrados en el fenómeno narrativo.

Gracias, como vimos, a la teoría de la interacción propuesta por Gallagher sabemos que nuestra lectura de las intenciones de los demás depende directamente de la observación de sus movimientos, gestos y expresiones faciales. En narrativas contadas “cara a cara”, en la vida real (y hasta cierto punto en el cine, dependiendo de cómo el o la cineasta nos presenten los cuerpos de los actores) tenemos acceso directo al cuerpo de las otras personas cuyas intenciones tratamos de “leer”.

Al enfrentarnos, sin embargo, a una novela, esta información esencial no está directamente disponible. En este caso, recurrimos a un “provisional mapping of textual patterns on to the reasons for acting” (Herman 31). De cualquier manera seguimos poniendo en el centro de nuestra comprensión de la historia, las razones que los sujetos agentes de la misma potencialmente tienen para actuar como lo hacen, desde el comportamiento de los personajes hasta las razones por las cuales el escritor o escritora crean la historia.

Puesto que esta es la manera natural en la que los seres humanos abordamos las narrativas (en la vida real y en la ficción) que nos rodean, una perspectiva narratológica intencional como la que propone Herman

resulta especialmente útil. Más aún, resulta especialmente relevante enfatizar la permeabilidad de los aspectos intencionales de la interacción humana—desde cómo los vivimos hasta cómo los retratamos en novelas y películas—sin perder de vista la importante conexión entre realidad y ficción, entre intención del autor, intención de los personajes e intención del intérprete. Todos ellos, agentes del fenómeno narrativo están inmersos en un marco contextual socio-histórico e ideológico en el que la intención comunicativa es central. Aislar o separar estos esenciales componentes de la comunicación significa fragmentar nuestra comprensión de esta importante actividad humana.

La narratología cognitiva, en su recuperación de la mente narrativa y su intencionalidad, tiene mucho que aportar a la crítica literaria y fílmica. Volvamos un momento a la denuncia que hacían críticos como Zecchi de la estrechez de miras existente en el estudio de la adaptación fílmica. Nos decía Zecchi:

Hemos visto un progresivo movimiento de la teoría de la adaptación desde cuestiones de fidelidad/infidelidad a cuestiones formales, a un interés sociológico del contexto en el cual se produce la “cinematización”, a aspectos que se centran en la recepción, y a cuestiones de mercado. Sin embargo todavía se ha escrito relativamente poco sobre el “porqué de qué y del cómo”, es decir, sobre la ideología de la adaptación. (“Introducción” 23)

Lo que Zecchi parece lamentar en realidad es el anclaje de los estudios de la adaptación en la falacia intencional. Así, es necesario ir un paso más

allá de estudio del contexto sociológico tradicionalmente entendido para poder abordar un proyecto como el que ella propone de “analizar el entramado de intertextualidades, teniendo en cuenta los condicionantes ideológicos y el contexto socio-histórico y político en el que se produce la cinematización” (“Introducción” 23-24).

En relación a este importante proyecto, mi objetivo en este estudio es recobrar los aspectos intencionales que posibilitan esa discusión más amplia sobre los aspectos ideológicos dentro del contexto socio-histórico y político de las narrativas de la memoria histórica, desde la propia narrativa hasta los agentes participantes en ella: autores, lectores, espectadores y por extensión la sociedad española y los círculos académicos que se ocupan del estudio de estas narrativas y de la realidad de la memoria histórica.

Cuando hablamos de la adaptación al cine en relación a la teoría mental, es importante volver una vez más al tema de la especificidad de medio y de que manera la representación visual añade o modifica nuestro seguimiento intencional.

Desde los estudios fílmicos, Daniel T. Levin, Alicia M. Hymel y Lewis Baker nos ofrecen las siguientes conclusiones acerca de las características del medio literario y el cinematográfico. Sobre la narrativa literaria comienzan diciendo:

In written narrative, the reader must imagine adequate representations of each character's goals, motivations, and personal history, in addition to the character's immediate physical ability to acquire knowledge independent of other

characters. Literary conventions can ease the task. In the novel (as well as other narrative forms) readers can utilize genre and character archetypes to assist with their judgments. (253)⁶⁵

Este equipo de psicólogos—cuyo trabajo está incluido en la reciente y antología *Psychocinematics* (2013) de Arthur P. Shimamura acerca de los aspectos cognitivos de la experiencia fílmica—pone como ejemplo la novela de Dashiell Hammet *The Big Sleep* y su adaptación cinematográfica de 1946, protagonizada por Humphrey Bogart:

We rarely question the motivations of Phillip Marlowe in *The Big Sleep* because the novel's genre (pulp detective fiction) and Marlowe's archetype (the surly but morally driven antihero) lead the audience to assume a limited possibility of mental states for the charming, if abrasive, protagonist. (253)

Según estos autores, el perfil intencional de Marlowe no es exactamente plano, Hammet nos ofrece variaciones que salen de el estereotipo genérico (253). Sin embargo, dichas variaciones están sujetas al andamiaje de las expectativas específicas del género que tienen los espectadores. Sobre la adaptación fílmica de la novela, nos dicen:

Humphrey Bogart's Marlowe... is even less ambiguous. The genre and character conventions still apply, but the film uses

⁶⁵ Véase también el trabajo de Bordwell y Thompson y Visch y Tan, en el que Levin, Hymel y Baker basan sus conclusiones.

several additional tools to facilitate TOM [theory of mind]. Thus we are better equipped to understand the elaborate triple-double-cross played by Marlowe allows viewers to use gaze, spatial relationships, and temporal cues to support basic TOM skills. (253)⁶⁶

Estas conclusiones apuntan a la idea de que en el cine, el autor puede manipular la intencionalidad de los personajes a través de técnicas específicas, expresando inevitablemente en el proceso la suya propia.

Otra de las conclusiones importantes de este equipo nos conecta con lo anteriormente discutido acerca de la identificación y la emoción en las narrativas verbales y visuales. Como vimos, la experiencia emocional posee una base corporeizada, sentimos con el cuerpo y evaluamos esa sensación. El resultado de este doble proceso es nuestra experiencia de una emoción. En el cine, observamos a los protagonistas, los “imitamos” con nuestros propios cuerpos, merced a nuestro sistema de neuronas espejo, y sentimos con ellos. Sin embargo, no existe una correspondencia directa entre la emoción que siente un personaje y la que sentimos nosotros. Así, como nos recuerdan Levin y su equipo: “Emotional states in film cannot be simply mimicry, but are instead the result of perspective taking and contextual evaluation where the intent of the movie must be implicitly analyzed alongside the intent of the characters” (263). La experiencia fílmica de una narrativa es un proceso complejo que aúna

⁶⁶ Conclusiones basadas en el trabajo de Berlinger y Cohen, entre otros.

aspectos cognitivos (emocionales e intencionales) y aspectos contextuales.

Para terminar con esta sección dedicada a la teoría mental y la intencionalidad, describiré un poco más en profundidad el trabajo de Keith Oatley y su equipo. Además de las importantes aportaciones que ha realizado sobre la relación entre la narrativa y las emociones, este psicólogo ha puesto de manifiesto de qué manera la ficción contribuye al desarrollo de nuestras relaciones sociales y cómo puede hacernos cambiar nuestro punto de vista acerca de otros, así como nuestra personalidad.

En un provocativo artículo de divulgación publicado en la revista de gran tirada estadounidense *Scientific American Mind*—y que resume algunas de sus ideas más relevantes sobre cómo los mundos de ficción nos ayudan a entender a los demás—Oatley incluye los siguientes tres puntos principales⁶⁷:

1. Reading stories can fine-tune your social skills by helping you better understand other human beings.
2. Entering imagined worlds builds empathy and improves your ability to take another person's point of view.

⁶⁷ Del equipo de Keith Oatley, véanse también Djikic, Oatley, Zoeterman y Peterson, "On Being Moved by Art: How Reading Fiction Transforms the Self", Mar, "The Neural Bases of Social Cognition and Story Comprehension" y Oatley, *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*.

3. A love affair with narrative may gradually alter your personality—in some cases, making you more open to new experiences and more socially aware.

Estos tres puntos poseen especial relevancia para nuestro estudio sobre los aspectos ideológicos implicados en la creación y recepción de las narrativas de la memoria histórica, pues como veremos más adelante el contexto político e ideológico en el que se crean estas narrativas requiere y se beneficia de un fuerte perspectivismo basado en la empatía.

Pasemos ahora a hablar de nuestro último importante concepto y su conexión con los conceptos que hemos discutido hasta ahora (la corporeización y la teoría mental): la empatía. Con este concepto y la discusión de sus implicaciones para el presente estudio completaremos nuestra sección teórica.

2.4 La empatía

La empatía, que como veremos se haya intrínsecamente relacionada con los conceptos previamente descritos, ha adquirido una gran importancia en los últimos dentro del ámbito de los estudios cognitivos, tanto dentro de las ciencias, como desde las humanidades, protagonizando asimismo los medios de comunicación.

Entendemos la empatía como la capacidad para entender lo que sienten los demás, sentir *con* los demás. De entre las muchas definiciones que circulan de esta noción nos interesa especialmente la enunciada por Jean Decety: “the natural capacity to share, understand, and respond with care to the affective states of others” (vii). Esta definición incluye el

aspecto de acción prosocial que otras definiciones dejan sistemáticamente fuera, captando todas las etapas del proceso empático, desde el compartir una emoción (*share*), a entender el estado emocional del otro (*understand*) y reaccionar con la intención de ayudar a esa persona (*respond with care*).

En el estudio de la empatía se habla a menudo de la empatía afectiva y la empatía cognitiva, como dos aspectos diferentes de esta capacidad. La empatía afectiva consistiría en ese *compartir* la emoción, sentir lo mismo que siente el otro y se relaciona con la simulación, mientras que la empatía cognitiva se refiere al *entender* lo que siente el otro y se encuentra más cerca del concepto de teoría mental y, en particular, de la teoría que mencionamos en el apartado anterior (el poseer una teoría acerca de cómo siente el otro, lo cual difiere, como vimos, de estar en el lugar del otro, simular ser el otro)⁶⁸.

Suzanne Keen, una de las críticas literarias que más se ha dedicado a estudiar las relaciones entre empatía y ficción, enfatiza la importancia de enfocarnos en la relación entre empatía y ficción y en los beneficios que tanto los críticos como los psicólogos pueden obtener de este estudio conjunto, llevado a cabo tanto desde los estudios literarios como desde las ciencias cognitivas:

⁶⁸ Respecto a estas dos perspectivas, véanse, entre otros, los trabajos de Strayer, “Affective and Cognitive Perspectives on Empathy” y Shamay-Tsoory, “Empathic Processing: Its Cognitive and Affective Dimensions and Neuroanatomical Basis”.

The insights of literary analysis may assist psychologists and neuroscientists in the framing of the next layer of questions about readers, empathy, and altruism. Discoveries about narrative empathy may also help explain aspects of literary response that have been neglected or disparaged by scholars even as they have been experienced by millions of readers.

(ix)

A través del trabajo de Keen vemos, una vez más, cómo es precisamente en la colaboración entre disciplinas donde podemos encontrar puntos de vista y conclusiones que nos ayuden a entender de qué manera empatizamos en los mundos de ficción y como esos procesos empáticos pueden ayudarnos a su vez a desarrollar nuestra capacidad empática.

Keen ha sido la primera crítica literaria en ofrecer una teoría sólida y completa de la empatía narrativa, añadiendo los matices necesarios para validarla como explicación de la complejidad emocional de nuestras respuestas a la ficción. A continuación enumeraré algunos de los principios básicos de su teoría que resultan relevantes para este estudio.

1. La identificación del lector con un personaje tiene lugar incluso si ese personaje es muy diferente al lector. Sin embargo la respuesta empática parece ocurrir más fácilmente en el caso de emociones negativas. Cada lector es distinto, de modo que la empatía puede o no producirse.
2. La empatía que una obra de ficción puede provocar varía según el contexto en el que está inscrita (en un determinado tiempo y lugar) y

puede estar mediada y amplificada por circunstancias históricas, económicas, sociales, culturales, etc.

3. La empatía hacia un personaje de ficción no tiene por qué corresponder directamente con la empatía que el autor parece querer provocar. Al mismo tiempo, el autor hace uso de técnicas narrativas encaminadas a provocar o suprimir la empatía de los lectores. Keen denomina la falta de correspondencia entre la intención del autor y la experiencia empática *empathic inaccuracy*.
4. La percepción por parte de los lectores de que se encuentran ante una ficción contribuye a una mayor respuesta empática, ya que los libera de tener que auto-protegerse a través de una respuesta escéptica. Sin embargo, a pesar de esta protección que les ofrece el estar frente a algo que no es real, los lectores internalizan su experiencia empática de manera que les permite ser conscientes de las necesidades de otros.
5. Mientras que la acción prosocial resultante de la empatía narrativa puede requerir un contexto más allá de la experiencia empática de los lectores (por ejemplo un movimiento político o fuerte consciencia social que acompañe a esta respuesta), los lectores pueden responder prosocialmente en una situación que lo requiera gracias a su exposición previa a narrativas que hayan provocado su respuesta empática hacia el problema en cuestión.

Como podemos intuir, estas conclusiones de Keen son especialmente relevantes para abordar las narrativas de la memoria histórica en su aspecto cognitivo-emocional y dentro del contexto socio-histórico y político en el se producen y reciben.

Además de ofrecernos estas válidas conclusiones, Keen clasifica la empatía narrativa en tres grupos, dependiendo de a quién va dirigida y sus objetivos: La *bounded strategic empathy*, opera dentro de un mismo grupo, mientras que la *ambassadorial strategic empathy* busca que otros empaticen con el grupo, a menudo con un objetivo determinado en mente. Por último, la *broadcast strategic empathy* invita a empatizar con los miembros de un grupo a través de la universalización, enfatizando los aspectos humanos, la esperanza y la vulnerabilidad comunes a todos. A menudo, como defenderé en el caso de las narrativas de la memoria histórica estos tres tipos de empatía operan al mismo tiempo.

Nos dice Keen que la empatía puede ser provocada por la observación del estado emocional de otro, por oír de la condición de otro o incluso por leer sobre otro (4) y nos recuerda que no es necesariamente un proceso consciente, pues depende del sistema de neuronas espejo, por las que de modo automático, como ya sabemos, imitamos a otros. Esta fase automática constituiría la fase empática que lleva a la simpatía.

La distinción entre empatía y simpatía se lleva a cabo muy frecuentemente. La misma Keen realiza esta distinción, que nos explica de la siguiente manera: “I distinguish the spontaneous, responsive sharing of an appropriate feeling as *empathy*, and the more complex, differentiated feeling for another as *sympathy* (sometimes called empathetic concern in psychological literature)” (4). Podemos apreciar que esta distinción es paralela a la distinción entre la empatía afectiva y la empatía cognitiva. En el primer caso (empatía o empatía afectiva) nos referimos al sentir lo mismo que la otra persona o estar *en* su lugar, noción equivalente al origen histórico del propio término empatía (del alemán *Einfühlung*, sentir

en) término difundido durante el siglo XIX, entre otros, por Theodor Lipps. En el segundo, la simpatía (o empatía cognitiva) entronca con las ideas filosófico-morales de David Hume y Adam Smith, enunciadas en el siglo XVIII⁶⁹.

Finalmente, Keen enfatiza la importancia de distinguir también entre empatía y lo que en inglés se denomina *personal distress*, definido como “an aversive emotional response also characterized by apprehension of another’s emotion” (4). Esta distinción, nos advierte Keen, es importante ya que una respuesta empática que lleva al altruismo o acción prosocial difiere de una respuesta de angustia, orientada hacia nosotros mismos y cuyo resultado puede ser el efecto contrario, es decir, que nos alejemos y no queramos saber nada de la condición del otro.

Cuando estudiamos la empatía en relación a la literatura, lo hacemos desde la generalizada premisa de que la literatura tiene un efecto sobre nosotros. A lo largo de nuestra civilización una gran cantidad de libros han sido prohibidos o censurados, en los temarios educativos se han intentado incluir lecturas “de bien” que ayudaran al desarrollo intelectual moral de los ciudadanos en base a esta premisa y hoy por hoy los debates acerca de temas como el impacto negativo de la violencia en la televisión y los videojuegos, están a la orden de día. Tenemos la

⁶⁹ Véanse el *Treatise of Human Nature* de Hume (1739) y *The Theory of Moral Sentiments* de Smith (1759). Meghan M. Hammond y Sue J. Kim ofrecen un útil recuento histórico de la empatía en su reciente publicación *Rethinking Empathy*.

acertada intuición de que la ficción puede transformarnos, hipótesis que, si bien todavía resulta controvertida, la neurociencia parece corroborar progresivamente, mientras abre nuevas expectativas. Como nos la propia Keen:

Neuroscientists have already declared that people scoring high on empathy tests have especially busy mirror neuron systems in their brains. Fiction writers are likely to be among these high empathy individuals. For the first time we might investigate whether human differences in mirror neuron activity can be altered by exposure to art, to teaching, to literature. This newly enabled capacity to study empathy at the cellular level encourages speculation about human empathy's positive consequences." (viii)

Esta hipótesis, acariciada por los humanistas y clave para enfatizar la importancia de enseñar literatura como parte central de la educación, coloca a la ficción en un puesto preponderante dentro de la cultura humana. Para poder crear como autor y procesar como lector o espectador narrativas a través de personajes debemos poseer la capacidad fisiológica de empatizar, es decir, un rico entramado de neuronas espejo. Por otro lado, el ejercicio de nuestras neuronas espejo a través del seguimiento de los personajes y sus mundos de ficción, hace que consigamos ser más empáticos.

Podemos señalar ésta última idea como la principal implicación que el concepto de empatía posee para el presente estudio. A pesar de que lo que se llamado en inglés, *empathy-altruism hypothesis* en relación a las

narrativas (la literatura fomenta la empatía, que a su vez lleva a la acción prosocial y, así, puede promover cambios en nuestro punto de vista y nuestra sociedad) sigue estando bajo controversia, cada vez son más los científicos y los humanistas que la señalan como muy plausible⁷⁰.

Dentro de los estudios empíricos acerca de los efectos de la literatura encontramos, ya como un clásico, la compilación de experimentos llevada a cabo por Frank Hakemulder⁷¹, que exploraba hasta qué punto y con qué tipo de narrativas los lectores podían ponerse en el lugar de los personajes, sentir empatía hacia ellos y, en última instancia, a largo plazo, convertirse en individuos más empáticos. Los participantes en los estudios leían, por ejemplo, acerca de la difícil situación de otros seres humanos en el mundo a través de dos formatos principales: la noticia periodística y la narrativa de ficción. La conclusión principal que podía extraerse de estos estudios era que las personas que habían sido expuestas a las narrativas de ficción mostraban una mayor capacidad empática (medida a través de cuestionarios psicológicos). A pesar de que esta conclusión resultaba controvertida (era difícil evaluar si estos individuos eran más empáticos por efecto de la ficción o la ficción tenía este efecto en ellos por ser personas más empáticas) estos estudios, junto

⁷⁰ En relación a la controversia que rodea a la conexión entre literatura (entendida en su sentido más amplio de narrativas de ficción, incluido el cine), empatía y comportamiento prosocial, véanse entre otros Nussbaum (*Cultivating Humanity* y *Upheavals of Thought*), Pinker, Keen, Mitchell y Oatley, Mar y Djikic “The Psychology of Fiction”.

⁷¹ Véase *The Moral Laboratory*.

con los llevados a cabo por el equipo de Oatley⁷² acerca de si la ficción nos hace emocionalmente y socialmente más hábiles, han abierto un fascinante campo de estudio que promete ofrecer evidencia científica de que la literatura nos hace “más humanos”.

En el ámbito de los estudios filmicos, la empatía ha ocupado asimismo un papel preponderante. Uno de los equipos que se ha ocupado de explorar los efectos empáticos del cine es, de nuevo, el de Oatley desde la Universidad de Toronto. En un reciente estudio incluido en *Psychocinematics*, Oatley explora los aspectos de la pantalla cinematográfica que captan nuestra atención emocional, abordando la relación entre identificación y empatía. Empieza recordándonos que toda nuestra percepción visual (tanto cuando percibimos el mundo real como cuando vemos una película) se basa en crear modelos del mundo, o simulaciones.

Como vimos en el apartado sobre teoría mental, los escritores y cineastas ofrecen lo que podríamos llamar “pistas” (*cues* en inglés) que los lectores y espectadores emplean para crear esos modelos o simulaciones, a través de los cuales dan vida a los personajes y mundos de ficción. Oatley propone que los cineastas utilizan técnicas para provocar la emoción de los espectadores de tres modos: 1. mediante el uso de

⁷² Además de los estudios de este equipo ya mencionados, véanse Djikic, Oatley y Moldoveanu, “Reading Other Minds: Effects of Literature on Empathy” y Mar, Oatley y Peterson, “Exploring the Link Between Reading Fiction and Empathy: Ruling out Individual Differences and Examining Outcomes”.

elementos que despiertan un interés inmediato (por ejemplo, escenas de acción, con persecuciones o peleas, hacia las que nos sentimos atraídos a nivel más básico, sin necesidad de conocer detalles sobre quiénes y por qué están envueltos en ellas), 2. A través de la simpatía y la reflexión (modo más sutil en el que obtenemos información emocional sobre los personajes) y 3. A través de la identificación y la empatía (los espectadores se meten en su propia simulación imaginando que están en la situación de los personajes).

El equipo de Oatley llevó a cabo varios experimentos para medir cambios de punto de vista y personalidad mediados por las emociones provocadas por una narrativa. Una de las conclusiones a las que llegaron es que los cambios experimentados por los sujetos no siempre, no necesariamente, tenían que ver con la manera en la que el autor había dispuesto o “manipulado” la narrativa, conclusiones que no sólo se aplican al cine, sino que pueden extenderse a otros géneros de ficción:

viewers or readers can experience emotions and changes of their own selfhood in ways that are not prespecified or engineered by an author. In an artistic piece of print fiction, film, of theater, emotions, as well as reflections on these emotions and any changes of selfhood that occur, will be the reader's or viewer's own. (“How Cues” 282)

Estas conclusiones son relevantes para nosotros, entre otros motivos, porque nos ayudan a explorar la complejidad de la intención autorial en relación a la respuesta empática, entroncando con el concepto de *empathic inaccuracy* descrito por Keen.

Finalmente, para concluir con esta sección acerca de la empatía en los estudios fílmicos quisiera mencionar otro de los estudios recientes en relación al cine, relevante para nosotros. En su artículo “The Empathetic Animal Meets the Inquisitive Animal in the Cinema”, Ed Tan elabora la cuestión de la dinámica entre empatía automática y empatía consciente planteando la siguiente pregunta clave: “To what degree is empathy in the cinema an automated reaction and to what degree is it subject to conscious control and dependent on voluntary effort?” (337). Esta pregunta resulta especialmente clave de dos maneras, convirtiéndose en dos subpreguntas que trataremos de responder en la parte aplicada del presente estudio:

1. ¿Hasta qué punto el cine, la película (a diferencia de la literatura, la novela en nuestro caso) promueve la empatía automática o inconsciente, merced a su esencia basada en la mediación visual o directa de las emociones?
2. ¿Hasta qué punto, tanto en la literatura como en el cine, podemos hablar de un esfuerzo consciente empático, sin el cual dicha respuesta empática no es posible o no es efectiva a la hora de llevarnos a una concienciación y/o un comportamiento prosocial hacia un determinado grupo o causa (en este caso la causa de la memoria histórica)?

A continuación, en la parte aplicada de nuestro estudio, haremos todos los temas y conceptos mencionados, tratando de responder a éstas y las demás cuestiones que han ido surgiendo en torno a la relación entre las narrativas literarias y fílmicas de la memoria histórica, sus creadores, receptores y contextos.

Antes de pasar al análisis de la novela y la película que nos ocupan, abordemos algunos los contextos socio-históricos e ideológicos de la memoria histórica en España.

ANÁLISIS

Cap. III: Los contextos de *La voz dormida*

3.1. Guerra Civil y memoria histórica

Nuestra memoria colectiva o memoria histórica de la Guerra Civil española gira en torno al carácter inconcluso del conflicto, de herida cerrada en falso, como lo califican Marina Mayoral y María del Mar Mañas Martínez⁷³. Es importante en este caso diferenciar entre ambos conceptos (memoria colectiva y memoria histórica). En este trabajo definiré y me referiré a memoria colectiva como el entramado de voces que, partiendo de su individualidad, forma un coro dirigido a paliar esa falta de resolución—percibida como falta de justicia—y poder superar tanto el trauma como la impotencia de haber tenido que guardar silencio—adormecer la voz—durante mucho tiempo. Por memoria histórica entenderemos el esfuerzo institucional revisionista que trata tanto de corregir la versión oficial del conflicto, como de dar visibilidad y compensar material y psicológicamente a las víctimas del franquismo.

Señala Jo Labanyi que, en los últimos años, no sólo hemos asistido a un “boom” de memoria histórica, sino a una “memory war” o guerra de la memoria, en la que los herederos ideológicos del bando nacional han tratado también de reclamar su papel de víctimas de los excesos republicanos, de suerte que “the vituperative rhetoric of the historical

⁷³ Veáse Mayoral y Mañas Martínez, *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*, pág. 10.

revisionists threatens to turn this ‘memory war’ into a competition to establish which political side has the greatest claim to victimhood” (Labanyi 97). Paradójicamente, el revisionismo que trata de poner a las víctimas del bando nacional al mismo nivel que las víctimas del exterminio franquista, se queja a menudo del exceso o sobredosis de memoria histórica que estamos viviendo⁷⁴.

Como parte de esta guerra, la recuperación de la memoria histórica—canalizada a través de la organización del mismo nombre fundada en el año 2000 y que en un principio correspondería al bando perdedor, silenciado durante casi cuarenta años de dictadura—queda diluida en un mar de malentendida igualdad entre situaciones difícilmente equiparables: el sufrimiento de los ganadores y de los perdedores, separado por esos cuarenta años de desigualdad. Vemos este fenómeno en el género testimonial, en el que a menudo los editores se esfuerzan por incluir recuentos de ambos lados de la guerra, con ánimo de resultar imparciales. En opinión de Labanyi:

⁷⁴ Ejemplos de esta queja de exceso de memoria histórica por parte de la derecha española y su afán por reclamar su derecho a la victimización, podemos encontrarlos, entre otras fuentes, en artículos periodísticos como “La otra parte de la memoria histórica”, publicado en la sección de opinión del periódico ABC el 25 de julio de 2006 y foros de discusión como el congreso “La otra memoria”, celebrado en la universidad CEU San Pablo de Madrid en junio de 2008, en el que se incluían ponencias sobre “el terror rojo”, así como testimonios de familiares de asesinados por el bando republicano y visitas a los lugares de la represión ejercida por el Frente Popular.

Despite the editors' humanitarian intentions, this encourages readers to attribute the atrocities of war to some kind of abstract (or specifically Spanish) inhumanity, eliding the very clear political issues that were at stake on both sides. (104)

Tal universalización de la atrocidad de la Guerra Civil, transformada en atrocidad humana, no sólo aparta la discusión sobre la memoria histórica de su raíz política, como afirma Labanyi, sino que perpetúa la situación de desigualdad y el estatus de inconclusión del conflicto bélico, enfatizando la impotencia de los silenciados. Así, la voz dormida se convierte en varias veces dormida o silenciada: una vez por imposición, merced a la represión de la dictadura, otra por el pacto de olvido durante la transición democrática y una vez más al diluirse en el mar de voces de victimización que crea dicha malentendida paridad en nuestros días. Sobre este triple trasfondo de silencio, el despertar de la voz dormida cobra especial significado, por operar a varios niveles y con varios matices: es voz acallada por la dictadura, dormida por el olvido o lo que Mangini ha denominado "historical somnolence" y desdibujada en la guerra de la memoria. A ese triple obstáculo hay que añadir el entorpecimiento institucional que el gobierno de derechas de Aznar, al que puso cierto fin la promulgación de la ley de la memoria histórica en 2007. A pesar de todas las barreras a las que se ha tenido que enfrentar este esfuerzo por recuperar la memoria histórica de las víctimas del franquismo, "suddenly, if episodically, Spain is awakening from the collective amnesia that has paralyzed it for more than a quarter of a century (Sciolino y Daly en Mangini 383).

Ese cuarto de siglo de amnesia, que arranca con la transición democrática, ha sido objeto de estudios recientes que tratan de analizar el impacto social de un olvido aparentemente voluntario. Como nos recuerdan Sarah Leggott y Ross Woods:

Unlike any other post-civil war democracies such as South Africa or Argentina, Spain's transition to democracy had explicitly avoided apportioning blame for crimes committed during the Civil War and subsequent dictatorship and, instead, was cemented by the myth of an unspoken pact of forgetting.

(1)

Acerca del mito del olvido, Leggott y Woods reconocen, entre otras, las voces críticas de Joan Ramón Resina, Ángel Loureiro, quienes denuncian el carácter que tiene este mito de herramienta de hegemonía política de la nueva monarquía (Resina) y a la vez de falacia, ya que ignora la verdadera oposición que existía al consenso (Loureiro)⁷⁵.

Otro de los aspectos contextuales de la memoria histórica (y colectiva) de la Guerra Civil española, es su carácter de post-memoria. El término post-memoria, es originalmente propuesto por Marianne Hirsch en el contexto del holocausto nazi para describir “the relationship of the second generation to powerful, often traumatic experiences that preceded

⁷⁵ Véase Resina *Disremembering the Dictatorship*. Véase también Aguilar Fernández *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, así como el trabajo del historiador Santos Juliá, en particular “Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición a la democracia”.

their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right" ("The Generation" 103).⁷⁶

La relevancia de este concepto—y de la conexión que Hirsch establece entre memoria y visualidad—dentro de los estudios sobre la memoria histórica, ha sido señalada por críticos como la propia Labanyi⁷⁷ quien enfatiza el importante papel de las fotografías en la transmisión generacional de lo inefable.

El movimiento actual de recuperación de la memoria histórica se cimienta, así, no en el verdadero recuerdo, sino en las representaciones de ese recuerdo. Como afirma la propia Hirsch, "Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation" ("The Generation" 107). En este sentido, las representaciones verbales (a través de los testimonios y de la novela) y visuales (a través de fotografías y películas) del conflicto funcionan para la generación de hijos y nietos de la post-memoria como la materia prima que sustituye y compensa su falta de exposición directa a los traumáticos hechos en que se centran sus esfuerzos de recuperación. En su calidad de novela formada por testimonios y adaptada al medio audiovisual del cine, *La voz dormida* apela al espectro completo de memoria verbal y visual.

⁷⁶ Veánse, entre otros, los estudios de Hirsch *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust* y *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*.

⁷⁷ Véase "Memory and Modernity", pág. 99.

Dentro del contexto actual de la memoria histórica que rodea a *La voz dormida*, debemos también incluir el entendimiento de la post-memoria como trauma que se intenta superar a través de una recuperación, no sólo de la memoria, sino también de la agencia de las víctimas. La movilización por parte de las generaciones de la post-memoria adquiere la misma importancia que la representación. En este sentido, tanto la creación de la ARMH (la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica) como la Ley de Memoria Histórica suponen el despertar de un activismo y un movimiento que habían permanecido dormidos durante ese cuarto de siglo.

Como nos recuerda el psiquiatra Dori Laub en sus estudios sobre el trauma, “the listener... comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event” (57). En este caso, la generación post-memoria que escucha participa más allá del compartir y representar la experiencia, al continuar ese legado activista que la transición y la democracia le negaban y que la Ley de Memoria Histórica hace posible en su legitimación de actos que previamente habían sido obstaculizados, como la apertura de fosas comunes.

Labanyi se pregunta si la teoría del trauma es la más apropiada para estudiar la memoria de la Guerra Civil y en particular el movimiento actual de recuperación de la memoria histórica. Nos hace conscientes del peligro que este enfoque conlleva, ya que “[it] can encourage an emphasis on the internal psychic mechanisms that are responsible for blocking recall of the traumatic event, deflecting attention from political explanations” (109). A esta apolitización se le une el riesgo de caer en lo que ella denomina la

“sanitization” o “the assumption that it is enough to recover what happened and that the recovery process is unproblematic” (107).

En lugar de concebir la memoria de la Guerra Civil como un trauma que puede superarse compartiendo, recreando y actuando a partir de esa memoria, Labanyi nos propone concebirla como el propio conflicto, inacabada, continuamente proyectándose desde el pasado al presente, en lo que ella identifica con el tema o tropo del “haunting” (aquel pensamiento o recuerdo que nos obsesiona o persigue) traducido en representaciones literarias y fílmicas que exhiben un “acknowledgement of the past and a desire for change through their understanding that what matters about the past is its unfinished business, which requires critical reflection and action in the present” (109).

Los últimos aspectos que quisiera destacar en torno a este contexto nemo-histórico de *La voz dormida* son los factores de la inmediatez y la pertenencia en relación a la empatía. Al incorporar Chacón en la novela el testimonio de las víctimas del franquismo, busca restablecer esa inmediatez perdida en la generación post-memoria. Dicha inclusión de los detalles de la experiencia vivida por las víctimas, en su riqueza y realismo, conecta los tres niveles (actor, testigo-narrador y receptor) de esa memoria facilitando una respuesta empática.

Tal respuesta entraña el peligro de hacernos falsamente creer que compartimos el sufrimiento de las víctimas y satisfacer nuestro deseo emocional de conclusión, impidiendo que reflexionemos a fondo sobre las implicaciones humanas y políticas de la represión franquista. En este sentido, Labanyi alude a las ideas de Susan Sontag sobre la necesidad de

tomar una distancia emocional que nos permita esa reflexión, en lugar de bloquearla (112).

Desde un punto de vista más moderno sobre los mecanismos de la empatía ambos procesos (respuesta empática y reflexión) no son incompatibles sino que van de la mano a la hora de promover un comportamiento prosocial. Dentro de la teoría o hipótesis de la empatía-altruismo—que mencionamos en la sección teórica de este estudio—esta conexión es central, ya que la respuesta empática se considera un paso previo y esencial a la reflexión y preocupación por el otro (simpatía) y posterior comportamiento prosocial (altruismo).

Si bien la teoría empatía-altruismo posee un fundamento sólido y se halla en consonancia con lo que sabemos sobre nuestro funcionamiento emocional como seres humanos, es importante señalar, como nos recuerdan Sue J. Kim y Meghan M. Hammond, que el binomio empatía-simpatía puede manipularse y convertirse en una herramienta de regulación social y cultural: “The widespread, and sometimes reductive, view of ‘sympathy’ equates it with objectifying pity, which has led to critiques of sympathy as a tool of domination” (9). Lo que se conoce como “los límites de la empatía” constituye así una manera de distanciamiento por parte del poder de aquellos elementos marginales en la sociedad de los que no desean responsabilizarse. Se trataría entonces de un falso reconocimiento del problema (en este caso el aspecto inconcluso y de injusticia de la Guerra Civil para las víctimas de la represión franquista) sin realmente reflexionar sobre el verdadero impacto del forzado olvido durante la democracia, un intentar arreglar el pasado sin ahondar en él, a través de una empatía superficial que nos permita romper el silencio pero

manteniendo una estabilidad que no desafíe la paz de los perpetradores, miembros actuales del estatus quo.

Como nos recuerdan también Kim y Hammond en relación al trabajo de Amy Shuman⁷⁸, la empatía puede servir para regular las relaciones entre miembros de diferentes grupos (lo que podemos denominar pertenencia y que en inglés se conoce como in-group/out-group) de formas deletéreas y peligrosas. Ejemplo de esta función sería la previamente mencionada guerra de la memoria, en la que el grupo perpetrador busca enfatizar para sus propios miembros su estatus de víctima, convirtiendo a su vez al otro grupo en perpetrador.

Si atendemos finalmente al concepto de *empathic inaccuracy* o inexactitud empática (la falta de correspondencia entre intención autorial y respuesta empática) descrito por Keen y abordado previamente en este trabajo, podemos añadir un nivel de complejidad a nuestra visión de la memoria histórica. Podemos así plantearnos de qué manera las representaciones de la memoria histórica y en particular la novela y el cine, los dos géneros que nos ocupan, llevan a nuestra sociedad a una conciencia y comportamiento prosocial en torno a la recuperación de la memoria de las víctimas del franquismo o si, por el contrario, ejercen un efecto anestésico y distanciador al proporcionar una respuesta empática superficial, así como un sentimiento falso de conclusión de un conflicto y resolución de una injusticia, sin verdaderamente lograr una profunda reflexión—particularmente en aquellas personas que están de fuera del

⁷⁸ Véase el libro de Shuman “Other People’s Stories”.

grupo de las víctimas, sus familiares y sus simpatizantes. Si bien, en mi opinión el riesgo existe y los esfuerzos por bloquear la respuesta empática de la población ante la represión franquista continúan activos y alimentando la guerra de la memoria, apoyaré en este trabajo la tesis de que representaciones como *La voz dormida*, en su intención y construcción, cumplen la función social de fomentar la inmediatez y consecuentemente la empatía, simpatía y comportamiento prosocial de una población que ha permanecido adormecida e inconsciente de su gran trauma histórico durante la mayor parte de su democracia.

3.2 Mujer y resistencia

Las mujeres participaron en la resistencia antifranquista a varios niveles y adoptando una gran variedad de papeles, entre los que se encontraban el de milicianas en el frente, enlace de la guerrilla, apoyo logístico, enfermeras, cocineras, lavadoras y planchadoras, costureras, ideólogas, organizadoras, reclutadoras y propagandistas. En muchas ocasiones resistieron en sus actitudes, “entregando” a los hombres de la casa para la causa y, como nos recuerda Cabrero Blanco, mostrándose serenas en los interrogatorios, obstaculizando la labor de la Guerra Civil y mostrando valientes en público su rechazo al régimen (120).

Críticos como Mary Nash⁷⁹ denuncian el papel de subordinadas que se les asigna a las mujeres, al considerar su participación inferior a la del hombre o como una simple “contribución”. De hecho, como nos recuerda Nash, esta “contribución” no venía muchas veces de ellas mismas:

⁷⁹ Véase *Defying Male Civilization*.

“women’s major contribution was seen as that of having contributed their men—husband, brothers, sons or fiancés—to the war effort” (60). Continúa esta autora aclarándonos que:

Militarist recruitment communiqués constantly urged women to comply with their duty to enlist their sons and husbands in trench warfare. Female heroism was equated with maternal sacrifice; women able to engage their sons in military resistance were considered heroic. (102)

Así, la mujer no solo debía sacrificar a los hombres de la familia, sino que además tenía la obligación y responsabilidad de controlar que todos participaran. Era considerada una especie de extensión o apéndice pasivo del hombre. Por encima de ser ciudadana (derecho muy joven, que acaba de conquistar con la obtención del voto femenino) era madre, esposa, hermana e hija, y, como veremos al hablar más adelante del castigo y la represión, esa conexión ineludible la convertía en sujeto castigable al mismo nivel que sus familiares varones, a pesar muchas veces de no haber participado activamente ellas mismas en la resistencia. Nash se pregunta entonces:

Were women involved in revolutionary activism and antifascist resistance on their own terms? Or were they politicized but channeled into supportive roles that did not challenge prevailing forms of gender subordination? (1)

Preguntas a las que en parte responde denunciando la división de trabajo por género que existía desde el principio de la guerra: “there was a decided degree of sexual division of labor even at the fronts, for women

usually undertook culinary, laundry, sanitary, postal, liaison, and administrative assignments” (108), así como el hecho de que “women were expected to dedicate themselves wholeheartedly to the war effort but not at the war front” (101).

A pesar de este afán por apartarlas del frente, muchas lucharon al lado de los hombres con convicción. Sobre ellas, sin embargo, se cernía la condescendencia masculina. En las ocasiones en las que una mujer se destacaba por su valentía se la trataba de modo paternalista si bien, como revela Nash, la imagen de la miliciana se explotaba mediáticamente: “the belligerent image of the woman combatant in her blue overalls was predominant in the war posters and was presented as more protagonistic than the male images” (51).

Esta imagen de la miliciana “evoked the courage and bravery of the people in their fight against fascism and was also an enticement to take up arms in war” (101). Asimismo, resultaba impactante por su ruptura con la tradición iconográfica femenina a la vez que enfatizaba el estatus de igualdad que habían empezado a obtener las mujeres bajo la República.

A pesar de encarnar un modelo alternativo de feminidad y de constituir un elemento activo en la lucha armada contra el franquismo, la miliciana no dejaba de ser para los hombres una imagen de propaganda que no debía materializarse: “although she was a woman in arms, she was not encouraged to take arms as a soldier” (Nash 101). El lugar de la mujer seguía siendo el de proveedora, no luchadora.

La propia portada de *La voz dormida* hace eco de esta representación visual de la mujer guerrera, si bien cobra dentro del

contexto contemporáneo de recuperación de la memoria histórica y del papel de la mujer en la guerra un significado muy distinto. La primera edición de la novela de Chacón, editada por Alfaguara presenta esta imagen de una miliciana como guerrera y como madre: portando a la vez un arma y un niño en brazos.

El uso intencional de esta imagen nos hace reflexionar sobre la tradicional dicotomía lucha/maternidad y la creencia de que ambos papeles son incompatibles, mientras que sirve también como preámbulo a la reflexión más amplia que la novela nos propone. Esta fotografía tiene asimismo un valor intertextual que nos devuelve a las ideas de Hirsch sobre la visualidad y la memoria. Así, junto a los testimonios verbales que Chacón recoge y convierte en ficción, nos hallamos ante el testimonio visual o memoria de las milicianas que hicieron compatible su condición de madres con su condición de guerreras, trascendiendo el primero de estos papeles—su supuesta obligación biológica de cuidar a sus familias—para entregarse a su obligación como ciudadanas, la de participar en la resistencia al fascismo al mismo nivel que los hombres, como al mismo nivel que los hombres votarían.

Dentro de la crítica feminista sobre la participación de las mujeres en la guerra encontramos dos grandes ramas, una que denuncia la misoginia reflejada en la falta de reconocimiento de su aportación y en la subordinación a la que son sometidas y otra que pretende enfatizar su participación activa y rescatar su importancia como combatientes, cuestionando el mito de su labor “de apoyo” en el frente y en la guerra en general.

Dentro de esta segunda vertiente encontramos trabajos como el reciente estudio *Milicianas: Women on Combat in the Spanish Civil War*, de Lisa Margaret Lines, que supone un intento de darles visibilidad y otorgarles el estatus de luchadoras que no sólo se les negaba durante la guerra sino que también se ha ignorado durante décadas en los estudios de la guerra y la resistencia antifranquista:

The subject of the *milicianas* had never been openly dealt with in Spain itself until a series of conferences on the subject of women in the Spanish Civil war was held in Salamanca in 1989. The history since written on the subject remains incomplete. (4)

Como nos recuerda Lines, el esfuerzo de cubrir las lagunas que existen en nuestros conocimientos del papel de las milicianas no resulta fácil, al haber desaparecido o haberse destruido muchas fuentes o, simplemente, al no haber nunca existido de modo tangible (4). Lines calcula que, desde el momento que se inició la insurrección, aproximadamente unas 1,000 mujeres se unieron a las milicias que combatían en el frente, a las que se unieron varias voluntarias internacionales.

Las mujeres también tuvieron un papel fundamental en la defensa de las ciudades y miles formaron parte de formaciones de retaguardia, principalmente en Madrid. De hecho “women’s participation in the antinationalistic resistance constituted one of the most significant mass political mobilizations of women in Spanish history” (1).

Acerca de las razones por las que participaron de modo activo y tomando las armas, remarca Lines:

Their motivations were not as frivolous and subservient as the majority of the published history supposes. These women did not volunteered for combat because they were ordered to do so, or merely to support their men. They did so with revolutionary fervor and enthusiasm because they believed they could have an impact on the course of the war and revolution. (5)

Al tratarse de una participación voluntaria, sin haber sido obligadas a participar en la lucha armada, como ocurría con sus compañeros, dicha participación adquiere aún más valor, al que se suma al hecho de que se trata de la primera vez en la historia de España que la mujer participa en los mismos términos que el hombre en una guerra moderna (Lines 5).

Para muchas, la participación en la lucha armada era una continuación de su previa participación en movimientos sociales:

From the scanty documentation available ... most of these young women [who headed off with their comrades and friends to join the militia] appear to have come from politicized anarchist or communist youths backgrounds and were already integrated into political circles. (Nash 107)

Al mismo tiempo, como contrapunto a su entusiasmo revolucionario, las mujeres en el frente tenían que enfrentarse al peligro del abuso sexual, al que muchas temían (Nash 116). En ocasiones podían ser consideradas objetos sexuales o se las podía tratar de convencer de que su voluntariado incluía también un voluntariado sexual, un servicio más que podían ofrecer a la causa. Esto ocurría paradójicamente al mismo tiempo que

organizaciones como Mujeres Libres⁸⁰ trataban de acabar con la esclavitud sexual femenina que suponía la prostitución.

Las milicianas se encontraban asimismo atrapadas entre dos mundos o ideologías y dos prácticas militares o como lo describe Nash: “a larger political struggle between two modes of military institutions: the non-hierarchical voluntary militia service and the highly stratified regular armed forces” (116).

Como pone Lines de manifiesto, a partir de 1936 hubo un cambio de actitud hacia la figura de la miliciana, cambio que se reflejó de modo mediático, con un incremento de imágenes de mujeres cocinando, limpiando o lavando ropa. El objetivo de este cambio de actitud era apartar del frente a aquellas que habían decidido luchar junto a los hombres:

Over a period of several months in 1937, militia women were removed from the war fronts, in some cases forcibly. The women who remained at the front were stripped of their weapons and allowed only to become nurses, or to cook, clean, and wash for the men they had once fought beside.
(Lines 6)

Apunta Lines a la falta de consenso por parte de los historiadores sobre quién tomó esta decisión y cuáles fueron exactamente las razones, Si bien se acusaba a las mujeres de contribuir a extender enfermedades venéreas entre los soldados, la causa principal parece ser otra: “the predominantly

⁸⁰ Véase el estudio de Nash *Mujeres Libres España 1936-1939*.

male leadership of these groups saw the removal of women from the front as a positive and necessary step toward the professionalization of the military and (they hoped) an improvement in the Republican military success” (7).

Nos recuerda asimismo que no todas cedieron a marcharse del frente y que algunas lucharon hasta la derrota o la muerte. Este tema, que aparece en representaciones fílmicas de la guerra como *Libertarias*, de Vicente Aranda, subyace también en *La voz dormida*, donde la cárcel de mujeres está repleta de mujeres—además de las encarceladas de modo indirecto, es decir, por ser, como previamente dijimos, madres, esposas, hermanas o hijas—que luchan hasta el final, un final que consiste en la cárcel o la muerte (en el frente o por ejecución).

De modo paralelo al esfuerzo de apartar a las mujeres de la lucha armada, hubo un afán por apartarlas también de posiciones de liderazgo en las organizaciones políticas antifranquistas, plagadas de prejuicios sexistas, desde las que se las acusaba de charlatanas, imprudentes o faltas de lealtad y en las que las tareas de organización volvían progresivamente a ser asumidas por los hombres (Cabrero Blanco 121).

La figura de la miliciana desemboca en la de la guerrillera. Una vez perdida la contienda y llevada la resistencia a la clandestinidad, la mujer desempeña también un papel importante. Si bien en ocasiones se hace al monte y continúa en la lucha armada al lado del hombre, en gran parte de los casos toma responsabilidades como apoyo logístico y como enlace. Nos dice Cabrero Blanco que “en la práctica totalidad del país fueron mujeres las que actuaron de nexo entre las prisiones y las direcciones de

las organizaciones, facilitaron el contacto entre militantes y ayudaron a los perseguidos” (120).

Esta labor de la mujer de apoyo y enlace en la resistencia antifranquista, resultó imprescindible en la posguerra. Puntualiza David Ginard:

Como es conocido, el rol de las mujeres en la resistencia antifranquista se centró en la reconstrucción inicial de las redes de solidaridad con los presos y sus familias, así como la impresión y distribución de propaganda, la cesión de espacios para reuniones o estafetas, y el refugio de militantes buscados por la policía... muchas mujeres antifranquistas carecían de antecedentes políticos, circunstancia que les permitía eludir mejor la implacable persecución policial de aquellos años.
(30)

En *La voz dormida*, como veremos, este papel de guerrillera y de enlace de la mujer es central y se explora desde dos dimensiones distintas, el “durante” (la propia actividad de resistencia antifranquista) a través del personaje de Pepita, la hermana que acaba colaborando con la guerrilla y el “después” (las consecuencias, el castigo) a través de Hortensia, la guerrillera encarcelada y posteriormente ejecutada por el régimen.

3.3. Mujer y represión franquista

En su reciente estudio *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*, recoge Nash el trabajo de varios investigadores que nos ayudan a ver las características específicas de género que se dan

en la represión franquista hacia las mujeres⁸¹. Entre ellos se encuentra Mónica Moreno, quien enfatiza la doble represión política y de género a que están sometidas las mujeres del bando republicano después de la guerra (3). No son sólo castigadas por ser republicanas, sino también y por encima de todo, por ser mujeres.

Es interesante reflexionar sobre el hecho de que este doble castigo de género tiene su origen en dos transgresiones distintas: 1/ la suya propia, por haber desafiado la tradición patriarcal y haber tomado un papel activo y 2/ por ser madres, esposas, hijas y hermanas de antifranquistas, como previamente comentamos. Por un lado, el régimen las acusaba de la decadencia moral del país, “la mujer republicana, entendida como una categoría única, simbolizó la desviación sexual y la degeneración, la trasgresión de los roles sexuales, la herejía, la revolución, la violencia (Moreno 5). Por otro, “el régimen franquista las convertía en culpables de no mantener el ‘orden moral’ sobre sus familias , en particular sobre los hombres” (Aguado 39).

Ahora bien, ¿cuáles eran las ramificaciones de este castigo hacia la mujer “rebelde” durante el franquismo? Moreno nos presenta algunas de las taxonomías que se han elaborado para clasificar este tipo de represión.

⁸¹ Denuncia Ginard la falta de desarrollo de los estudios sobre la represión franquista en términos de especificidad de género, “representativo del sempiterno problema de la invisibilidad de la mujer como sujeto histórico” (23).

Amén de las etiquetas que escogen⁸² (Dichas taxonomías suelen incluir, junto con la eliminación o el castigo físico (ejecución, tortura, violación), el castigo psicológico (trauma derivado del castigo físico, vigilancia, manipulación, censura) y social (ostracismo, marginación, exilio).

Desde el punto de vista sociológico-cognitivo que adopta el presente trabajo, podemos incluir además el bloqueo empático, es decir, la construcción de una imagen negativa que impide la natural empatía que pudiera sentirse hacia estas mujeres y su difícil situación como perdedoras de la guerra, a través de la deshumanización. En esta tarea, el régimen franquista se emplea a fondo.

Este tipo de represión dirigida hacia “el otro”, en este caso concebido como tal desde una perspectiva tanto ideológica como de género, se ha estudiado previamente desde un punto de vista discursivo, atendiendo al lenguaje que el franquismo utiliza para construir esa identidad de mujer deplorable enemiga de la moral. En palabras de Moreno:

Puede hablarse de un “lenguaje de la represión”, que quiso despojar a las mujeres vencidas de humanidad, que las identificaba con malas mujeres, por medio de la repetición de

⁸² Para una descripción de algunas de las taxonomías de la represión fascista hacia las mujeres, véase Moreno, p. 2. Véanse también, entre otros, los estudios de Mir Curcó (“Mujeres bajo el franquismo, la represión de las mujeres en la posguerra española”), Molinero (“Mujer, franquismo, fascismo” e “Historia, mujeres, franquismo”).

estereotipos y expresiones cargadas de connotaciones negativas morales: individua, sujeta, extremista, alocada, roja mala, de carácter independiente, altanera, amancebada, infernal, atea, de dudosa moral, andrógina, fea provocadora o sabihonda. (6)

Yendo incluso más allá, “la propaganda franquista comparó sin reparos a las brujas del medievo, conducidas a la hoguera por hechicería, con las propagandistas ‘paseadas’ por su retórica atrevida” (Rodríguez López 44).

El nexo con la represión del antiguo régimen es puesto también de manifiesto por Shirley Mangini, quien afirma que “the plight of this women can be equated to that of women of women of the sixteenth and seventeenth centuries” (104). Mangini nos recuerda que, si bien, entre las “caídas” ajusticiadas por Iglesia y Monarquía en el medievo y Siglo de Oro había un gran número de prostitutas, “included in this group were other pariahs: beatas, go-betweens, soothsayers, vendors, beggars, saints, and sinners, with voices that purported to come from the heavens from the underworld” (104). Sus crímenes eran tan diversos como los de las republicanas, castigas por pensar, actuar o simplemente ser quienes eran.

La mujer republicana era retratada no sólo como desagradable, sino como peligrosa, caída, una especie de demonio que podía corromper la sociedad. Esta retórica que equiparaba a la mujer con una enferma contagiosa, era apoyada por el discurso médico del franquismo, en particular las ideas de Antonio Vallejo Nájera, que contribuían a crear “un discurso ‘científico’ de la represión desde la psiquiatría” (Aguado 39).

A partir de este discurso, se justificaba la reclusión y la “terapia” (el castigo) de las presas en base a su enfermedad mental y se llevaba a cabo un simulacro de reinserción social: forzando a estas mujeres a participar en ceremonias religiosas y emplearse en tareas moralmente edificantes (que eran en realidad formas de humillarlas) se pretendía redimirlas, salvarlas.

Sin embargo, el aspecto y consecuencia más relevante, en mi opinión, de esta construcción deshumanizadora de la identidad de la mujer republicana, es el mencionado bloqueo empático, mediante el cual el régimen consigue mantener una actitud monolítica y acorde entre la población durante toda la dictadura.

Así, podemos decir que la construcción de la imagen de la mujer republicana en las representaciones de la guerra y la posguerra que se dan a partir de la democracia suponen una especie de contrapunto y lucha contra este bloqueo empático, ya que por un lado, tratan de mostrar el sufrimiento humano de estas mujeres, mientras que por otro, utilizan la misma técnica de bloqueo, al deshumanizar, a su vez, a los perpetradores de la represión. Este esfuerzo de contrapeso es, como veremos, central no sólo para la novela y el cine de la memoria histórica, sino en particular para la novela de Chacón y la película de Zambrano.

Es importante precisar que no solamente la mujer declarada (o considerada) republicana sufrió la deshumanización y la represión del régimen, represión que podía adoptar diferentes formas, desde la tortura y el castigo físico severo hasta la censura, pasando por otras muchas

manifestaciones dentro del ámbito social de la dictadura. De hecho, como nos advierte Moreno:

Al abordar la represión de las mujeres aflora la dificultad de trazar los difusos límites entre represión y control social y se manifiesta la densidad de la cultura de la violencia, la delación o el miedo en el entramado social del franquismo. (2)

Al acabar la guerra, toda mujer que había tenido la suerte de no ser ejecutada o encarcelada, que no se había identificado ideológicamente (o había conseguido esconder su afiliación) o que se identificaba con la España de los vencedores fue de repente degradada a objeto dependiente del hombre y recluida en el exilio del hogar. Esta situación suponía un cambio radical respecto a la reciente adquisición de derechos políticos que suponían un gran avance en la igualdad del género, constituía una profunda regresión.

Como puntualiza Moreno, estas mujeres no formaban un colectivo homogéneo, sino que existía una pluralidad de situaciones dependiendo de factores como su clase social o creencias religiosas (3). Las menos afortunadas se enfrentaban al ostracismo social o a situaciones como tener que volver a sus maridos habiendo estado divorciadas, tener que ocultar su duelo habiendo ejecutado el régimen a sus familiares o caer en la pobreza por haber perdido sus bienes. Algunas, sospechosas de simpatizar con los perdedores eran maltratadas de diversas maneras: se las violaba, rapaba, daba aceite de ricino u obligaba a limpiar iglesias, entre otras maneras de humillación.

La más dura de las represiones hacia la mujer tenía lugar en las cárceles, de las que nos ocuparemos a continuación.

3.4. Las cárceles franquistas de mujeres

Las causas de la incriminación y el encarcelamiento de mujeres por parte del franquismo eran, como hemos visto, diversas. Entre las más frecuentes se hallaban el haber sido familiares de hombres participantes en la resistencia antifranquista, haber participado activamente ellas mismas en la lucha contra el franquismo, incluyendo el haber trabajado en la zona republicana (como cocineras, lavanderas, enfermeras, cobradoras de tranvía, maestras, etc.) durante la guerra, haber estado afiliadas a sindicatos u otras organizaciones o incluso simplemente por haber votado al Frente Popular.

En su estudio sobre la cárcel de mujeres de Ventas, Fernando Hernández Holgado comienza denunciando la tradicional separación entre memoria e historia que se da en la historiografía española:

De alguna manera, el debate que desde hace algunos años viene sacudiendo el panorama historiográfico español—o quizá más bien el de la divulgación de esta historiografía—en torno a la presunta oposición entre memoria e historia, o la mayor preponderancia de una sobre otra, pierde sentido en este caso. Memoria e historia han de ir de la mano si queremos historiar una cárcel de Ventas y saltar después a conclusiones más generales. Testimonio y documentos escritos se necesitan mutuamente. (57)

En el caso de la Ventas franquista—se queja el historiador—esta ideal unión de testimonios y documentos resulta prácticamente imposible por la ausencia de documentación penitenciaria. Solamente han sobrevivido—nos dice—una gran cantidad de expedientes “que parece confirmar las abultadas cifras de superpoblación aportadas por los relatos memorialísticos” (57).

La masificación era sólo el principio del viaje hacia la deshumanización que realizaban las presas de Franco. Las cárceles franquistas de mujeres, diseminadas por toda España, “funcionaron en condiciones extremas de vida tanto en lo relativo a la alimentación como a la asistencia sanitaria o higiene, al límite de la supervivencia física y psíquica” (Aguado 40).

En este contexto, el testimonio queda necesariamente por encima de la documentación, si bien contrastando datos entre otras prisiones de la península (Saturrarán, Les Corts), Hernández Holgado calcula que las cifras sobre la cantidad de presas que se hacinaban en Ventas se acercan a la realidad y oscilarían entre cinco mil y diez mil entre 1939 y 1940 (57). Tal hacinamiento, además de constatare en los testimonios, suele incluirse como tema en las representaciones de las prisiones femeninas de Franco que se dan dentro de la literatura y el cine de la memoria histórica, incluyendo *La voz dormida*. Otro ejemplo sería *Las trece rosas*, donde las reclusas duermen en el suelo y prácticamente las unas sobre las otras.

Esta lamentable situación resulta aún más dramática si consideramos que la cárcel de Ventas había sido originalmente un proyecto o esfuerzo de “humanización” del penal, propulsado por Victoria

Kent: “Una prisión modelo para mujeres, encarnada en un diseño arquitectónico moderno, racionalista, con celdas individuales, salas para presas madres, talleres, biblioteca y un salón de actos—que no capilla—, y salas especiales para las presas-madres con sus hijos” (Hernández Holgado 54). Otra de las medidas progresistas adoptadas por Kent había sido el crear un cuerpo de funcionarias de prisiones, con la que se relevaba a la orden religiosa que las había administrado hasta el momento.

Con la llegada del franquismo, las cárceles volvían a ser administradas por las órdenes religiosas. Como nos recuerda Hernández Holgado, esta medida “no solamente era claramente ideológica, ilustrativa del discurso tradicionalista religioso del Nuevo Estado, sino funcional” (*Mujeres* 218), dada la demanda que existía de carceleras debido a la superpoblación de presas.

Con la vuelta de las monjas a las prisiones femeninas, a la represión política franquista se le unía la represión religiosa. La combinación de estos dos aspectos represivos resultaba, entre otras, en las siguientes características de la experiencia penal de las reclusas:

1. La descalificación moral: Se intentaba que las presas políticas se declararan prostitutas. Moreno recoge el testimonio de Remedios Montero sobre cómo la policía franquista trataba de arrancar mediante la tortura la narrativa de que estas mujeres se encontraban en la guerrilla para ejercer la prostitución (43).

2. La despolitización: se les negaba el reconocimiento como presas políticas y se las calificaba de presas comunes (prostitutas, etc.) mezclándolas con éstas. Una vez más, las ideas eugenésicas del psiquiatra Vallejo Nájera ayudaban a despolitizar a las presas, al equipar militancia con delincuencia común, debido a la supuesta inferioridad mental de las “fanáticas marxistas”⁸³.
3. La venganza por la autonomía laboral y el estatus de ciudadanas con derecho a voto que las mujeres habían obtenido bajo la República: el franquismo despreciaba y se ensañaba con estas mujeres, encarceladas por el único motivo de haber salido de su casa a trabajar y haber roto el yugo patriarcal.

Bajo estas circunstancias, la experiencia carcelaria de los hombres y de las mujeres durante la posguerra resultaba muy distinta. Ellas no eran presas políticas, sino mujeres “perdidas” que por un lado debían ser castigadas, mediante la violencia física y psíquica, y por otro “reeducadas”, mediante la vuelta a la religión.

El castigo hacia las “putas rojas” se traducía en horribles abusos, tales como las violaciones sistemáticas, que, como nos explica Aguado

⁸³ Véase su estudio “Psiquismo del fanatismo marxista. Investigaciones psicológicas en marxistas femeninos delincuentes”, publicado originalmente en la *Revista Española de medicina y cirugía de guerra* en 1939 y reproducido en el libro de Carmen Domingo *Nosotras también hicimos la guerra* (págs. 243-258).

sobre el testimonio de Juana Doña, constituían “actos de poder, humillación y sadismo” (44). La degradación moral y la violencia sexual iban de la mano. Esta conexión resulta especialmente fuerte y de algún modo paradójica dentro de un contexto en el que, como evidencia Moreno:

El maltrato a las vencidas, junto con golpes y tortura, presenta un amplio repertorio de practicas sexuadas, vinculadas a la pretensión purificadora de la dictadura, pero también al deseo de deshumanizar a estas mujeres y atacar su feminidad, además de deshonorar al enemigo varón. (14)

Mediantes estas prácticas de violencia sexual y sexuada, los ejecutores del régimen franquista caían en la misma degradación moral que condenaban y castigaban, hipócritamente ocultando su sadismo tras la pretensión de castigar y reeducar.

En las cárceles franquistas oficiaban monjas y funcionarias. Estas funcionarias eran a menudo mujeres que habían sido perseguidas por los republicanos durante la guerra, lo que desembocaba en un trato severo y cruel hacia las presas (Moreno 8). Puntualiza Aguado que “en el caso de las nuevas funcionarias de la denominada Sección Femenina del Cuerpo de Prisiones, a partir de 1940, el hecho de ser pariente de ‘víctima de la barbarie roja’ se convirtió en la vía de promoción más importante, con lo que se aseguraba una represión más eficaz” (44). Era importante que tanto las funcionarias antiguas como las nuevas no sólo aportaran la

documentación que las acreditaba como adeptas al régimen y “de buena conducta moral y religiosa”, sino que también debían probar su lealtad⁸⁴.

Por su parte las monjas se encargaban de la educación religiosa de las reclusas, principalmente a través de su asistencia forzada a misas y celebraciones, en las que se requería su participación activa. Mangini recoge el testimonio de Mercedes Núñez sobre cómo las monjas coaccionaban a las presas para participar en estos ritos religiosos, describiendo una situación en la que se le prometió a una condenada a muerte poder amamantar a su hijo si accedía a confesarse y al negarse se le arrebató al bebé, al que no volvió a ver (119).

Como pone Mangini de relieve, el castigo hacia las madres a través de sus hijos era frecuente, ya fuera arrebatándoselos o negándoles tratamiento médico cuando estaban enfermos. La mortalidad infantil estaba a la orden del día. Los niños morían de malnutrición, mordeduras de ratas, disentería y otras enfermedades.

Enfatiza Mangini que los testimonios, tanto orales como escritos de las presas, insisten en que en peor destino que podía tocarle a una mujer era dar a luz en la cárcel. Esta horrible situación contrastaba con el discurso pro-familia que el franquismo difundía. Como señala Aguado, “mientras el Estado franquista y la Iglesia exaltaban la maternidad y la familia; las republicanas encarceladas fueron privadas de una maternidad

⁸⁴ Véase el estudio monográfico de Hernández Holgado *Mujeres encarceladas: La prisión de Ventas: de la República al Franquismo 1931-1941*, págs. 214-18.

digna y sus hijos carecieron de los cuidados necesarios” (48). Así quedaba evidenciada una vez más la doble moral del régimen.

Si bien muchas veces estas madres se encontraban enfermas y débiles y habían sido torturadas hasta el punto de no poder cuidar de sus hijos, en otras ocasiones simplemente se les quitaba a los recién nacidos, (a menudo diciéndoles que habían nacido muertos), destinándolos al tráfico de bebés de presas que el franquismo puso en marcha y que en los últimos años ha recibido más atención mediática debido al movimiento iniciado por el juez Baltasar Garzón en 2008 para buscar a los niños robados del franquismo. Un caso representativo fue el de “la monja que repartía bebés”, Sor María Gómez Valvueda, quien murió en 2013 antes de declarar en un juicio⁸⁵. Los hijos de las condenadas a muerte a menudo sufrían la misma suerte o eran internados en orfanatos, si nadie se hacía cargo de ellos.

Las monjas funcionarias ostentaban un poder enorme, llegando a encargarse, además de la educación religiosa de las reclusas, de prácticamente todo el gobierno interior y del mantenimiento de la disciplina. Eran figuras temidas, tanto por los chantajes y manipulaciones a que sometían a las presas para obligarlas a abrazar la religión, como por su papel de mediadoras entre las madres y los hijos perdidos y la estricta disciplina que ejercían sobre las reclusas. El testimonio de Juana Doña⁸⁶

⁸⁵ Veáse el artículo de El País, escrito por Natalia Junquera Añón, que apareció sobre su muerte.

⁸⁶ Recogido por Hernández Holgado 222, *Mujeres*.

deja constancia, por ejemplo, de cómo la llegada de una superiora alemana, que evocaba en las presas la Gestapo, estableció una disciplina cuartelaria en la que no cabía la caridad.

El sufrimiento en las cárceles de mujeres era intenso y permanente y la muerte se cernía constantemente sobre las reclusas. Además de la muerte por enfermedad, de ellas o de sus frágiles bebés, gravitaba el espectro de la saca y la ejecución, la mayoría de las veces tras juicios militares, que eran un simulacro y en los que los condenados no tenían ocasión de defenderse.

En su estudio del caso de Victoria Merino ante la justicia militar en Málaga, Encarnación Barranquero Texeira señala que:

las torturas y la arbitrariedad en los procedimientos, sobre todo en los primeros meses, estuvieron a la orden del día, como demuestran las notificaciones de sobreseimiento o conmutaciones posteriores a personas que ya habían sido ejecutadas, entre ellas varias mujeres cuyo perdón llegó demasiado tarde. (77)

Los fusilamientos de presas de Ventas, que se llevaban a cabo en el cementerio del Este o en la Almudena, atestiguaban el terror que el régimen sembró, especialmente en los primeros años del franquismo. Hernández Holgado denuncia la falta de documentación sobre los fallecimientos de Ventas, donde “no se ha conservado—o al menos no ha aparecido por el momento—el Libro-Registro Índice de defunciones que toda cárcel debía reglamentariamente llevar al día” (*Mujeres* 226). El caso más traumático para la memoria histórica española sobre la Guerra Civil

de estas ejecuciones es, sin duda, el de las Trece Rosas, las jóvenes (la mitad menores de edad) que fueron fusiladas el 5 de agosto de 1939.

A pesar de la horrible situación que estas mujeres vivían en las cárceles franquistas, muchas de estas presas políticas intentaban mantener una actitud positiva. La empatía y la solidaridad eran prácticamente el único antídoto del que disponían, además del intento de distraerse y “vivir”. En palabras de Mangini,

The grim sides of solidarity—sharing sorrows and illnesses—are counteracted by the obstinate will to enjoy life in spite of the nightmares of prison. The young women in particular danced and sang and made attempts at theatrical performances. (117)

Asimismo, se organizaban en grupos de estudio y muchas intentaban salir de su analfabetismo, aprender a leer y escribir. Estas actividades culturales ayudaban a las presas a sobrellevar su encarcelamiento.

Al mismo tiempo, estas mujeres colaboraban en la transmisión de la memoria colectiva de las presas, así como de la memoria de aquellas que iban desapareciendo exterminadas por el régimen, que en ocasiones pasaron a convertirse en leyenda. Como afirma Hernández Holgado:

el recuerdo puede adornarse en el camino de su transmisión y conversión en leyenda, perder detalles, ganar otros, mitificarse con un valor edificante—como en el caso de las Trece Rosas—; pero su fuerza reside tanto en su carácter social y colectivo como en su voluntad—también colectiva—

de dar cuenta del horror, para evitar su repetición. (“Cárcel” 59)

La transmisión de la memoria colectiva de las víctimas franquistas—que se realiza tanto durante la experiencia carcelaria de estas mujeres como después, al recoger sus testimonios o ponerlos ellas mismas por escrito—responde, como argumento en este trabajo, a un proceso empático-prosocial con el que se busca romper el silencio, despertar la voz y dar a conocer la propia historia.

Este proceso constituye el principal catalizador del movimiento de recuperación de nuestra memoria histórica. Por encima del esfuerzo institucional y detrás de éste, se encuentra esta memoria colectiva cotidiana que—junto con la documentación, la creación de organismos y asociaciones y las representaciones culturales, literarias y fílmicas (en forma de novelas, documentales, películas de ficción, etc.)—sustenta el esfuerzo por acabar con la impuesta amnesia y el silencio.

Semejante idea nos devuelve a la convergencia de testimonios y documentos, (memoria e historia) defendida por Hernández Holgado y nos lleva aun más lejos. No sólo lidiamos con memoria e historia, sino también con formas de representación o recreación y activismo social. Es precisamente la unión de todos estos discursos (testimonial, literario, fílmico, institucional, legal, activista, etc.) la que facilita el acercarse a una elusiva justicia, que empieza por el reconocimiento de las víctimas del franquismo por parte de la opinión pública. Este reconocimiento ha sido obstaculizado por la ideología del olvido y la propaganda derechista que busca igualar los horrores republicanos a la desproporcionada represión

del franquismo durante la dictadura y, por tanto, se ha realizado de modo parcial y aun se encuentra en desarrollo.

Dentro de los testimonios, documentos y representaciones sobre la Guerra Civil, la cárcel es un tema prominente en el que testimonio y recreación ofrecen un tándem especialmente eficaz para la reflexión sobre el franquismo y su aparato represor. En este sentido, *La voz dormida*, que tanto en su versión literaria como fílmica incluye los temas y figuras que hemos discutido, se convierte en una poderosa herramienta de recuerdo y expresión que pone énfasis, como veremos en más detalle más adelante, en la experiencia corporal-emocional de las protagonistas. Tiene como objetivo la identificación empática de lectores y espectadores y, por extensión, de nuestra sociedad, aún adormecida y que va despertando poco a poco a la importancia de recuperar la memoria de una larga represión.

3.5 La novela y el cine de la memoria histórica

En esta sección me enfocaré brevemente en algunos de los puntos de vista acerca de las representaciones literarias (novelas) y fílmicas (ficción) que han explorado el tema de la represión y las víctimas del franquismo durante los últimos años, dentro del contexto del movimiento de recuperación de la memoria histórica y con especial atención a la figura de la mujer.

Volvamos por un momento a las ideas de Marina Mayoral y María del Mar Mañas Martínez sobre la importancia de la guerra y la posguerra en la literatura española y de cómo las representaciones literarias evidencian el carácter inacabado del conflicto:

La guerra y la posguerra son motivos inacabables en la narrativa española y se mantienen como argumento de muchas novelas aún a principios del siglo XXI. El motivo parece bastante claro, es un tema que fue silenciado durante más de siete décadas por unas u otras causas. Durante los años 40 a 70 fue censurado por la dictadura franquista por motivos obvios, pero después de 1975 tampoco ha habido una revisión en profundidad. Da la sensación de que es una herida cerrada en falso que la literatura no hace sino poner de manifiesto, volviendo una y otra vez sobre ello. (“Presentación” 10)

La valoración de estas autoras y su etiqueta de “herida cerrada en falso” es consistente tanto con el actual “boom” como con la actual guerra de memoria histórica que estamos viviendo, del cual la narrativa es a la vez manifestación y catalizador. Como afirma Ulrich Winter, [las obras de arte que se centran en la memoria histórica de la Guerra Civil] no (solamente) tratan de lugares de memoria, sino que, invirtiendo el concepto, constituyen ellas mismas, en cuanto acontecimiento estético o hecho estético, lugares de memoria” (14).

Respecto al cine, críticos como Magí Crusells se muestran menos optimistas, afirmando que “la mayoría de los españoles somos unos desmemoriados” y denunciando la insuficiencia de películas dedicadas a la Guerra Civil entre el año 1990 y 1999 (19). Por su parte, Marvin D’Lugo puntualiza:

More than half a century since the end of the civil war; with Spain's realignment in European and global film culture, the war has become transformed into an aesthetic and commercial commodity barely recognizable from its earliest narrative depictions in the 1940s. (288)

Uno de los reproches que se le han venido haciendo a las representaciones cinematográficas de la guerra y la posguerra como producto comercial es la elección y predominio de ciertos temas “más vendibles”, así como su énfasis en la victimización. En este sentido, Moreno nos hace conscientes de la importancia del testimonio para dar cuenta de la amplitud de las medidas represoras franquistas, frente a la recreación mediática con fines comerciales:

Rescatar sus experiencias en el contexto de la dictadura puede contribuir a hacerles recobrar protagonismo frente al tradicional estudio de delitos y castigos, y a la victimización a que tanto están contribuyendo el cine y la literatura más comerciales. (13)

Otro reproche, o diríamos en este caso peligro, recogido también por Moreno sobre la opinión de Cinta Ramblado Minero, es que “el éxito de la literatura y el cine sobre la guerra y la represión implica el peligro de confundir historia y ficción, con recreaciones a veces descontextualizadas y desde una mirada masculina” (13). Merced a esta mirada masculina deformadora,

la mujer aparece como víctima de los horrores de la guerra y la dictadura, y no se le ofrece la posibilidad de representarse

(o ser representada) como partícipe activo y agente histórico en la resistencia y disidencia contra el régimen franquista. (Ramblado Minero 160)

Es interesante notar que el mismo debate de sobre la fidelidad que abordamos en nuestra sección sobre la adaptación literaria—¿es fiel la adaptación fílmica a la obra literaria?—se da a otra escala en el contexto de las representaciones de la memoria histórica: ¿reproducen la novela y el cine de este género de modo fidedigno la memoria de las víctimas del franquismo? ¿Hasta qué punto un género como la novela de testimonio, que combina ficción y verdad y al que pertenece *La voz dormida*, es representativo de nuestra memoria histórica?

En el caso de novelas que se convierten en películas, como la que nos ocupa, vemos que operan algunos de los factores de la adaptación que previamente habíamos comentado: por un lado, cine busca a la literatura para que le añada legitimidad, por otro se busca que sea fidedigno y se teme que su comercialidad lleve a un tratamiento superficial de la novela (Ramblado Minero 166-67)

Finalmente el tercero de los principales problemas que para estos críticos presentan las representaciones de la guerra y posguerra (particularmente, de nuevo, las cinematográficas) es el enfoque en lo individual y cotidiano por encima de lo social y político, fenómeno que de algún modo resulta comparable a la despolitización que, como vimos, las mujeres sufrieran durante el régimen. Enfatiza Aguado:

Lo que nos interesa de estas experiencias [de resistencia, supervivencia, lucha, cotidianeidad o de solidaridad] no son

precisamente aquellos elementos individuales o emotivos—sobre los que se ha incidido de forma excesiva desde la literatura o desde ensayos divulgativos—sino los aspectos políticos y culturales que podemos interpretar y explicar tanto desde la historia socio-cultural como desde la historia de género. (37-38)

Lo que identificamos en estos reproches y temores son una serie de prejuicios y concepciones de lo que es el cine o la memoria histórica, que a continuación desgajaré y analizaré brevemente.

El primer prejuicio (temas vendibles, excesiva victimización, superficialidad) tiene que ver, como ya vimos, por un lado, con el prejuicio hacia el cine, particularmente el de ficción, como arte inferior, que busca por encima de todo el éxito de taquilla, con la excepción de aquellas películas realizadas por directores ya consagrados y legitimados, en las que se reconoce un sello de calidad.

Si bien, se busca muchas veces ese éxito, éste no es sinónimo necesariamente de superficialidad. Calidad y comercialidad pueden ser compatibles, como demuestran películas como *El laberinto del fauno*, que obtuvo una gran popularidad a nivel internacional. Por otro lado esta búsqueda no resulta perjudicial, sino que puede ser una ventaja, ya que con la atención a una estética acorde con las nuevas tendencias del cine global, se consigue obtener, gracias a este éxito, una mayor visibilidad hacia la problemática de la memoria histórica en España.

La novela y el documental escapan de cierto modo a la etiqueta y prejuicio de “producto comercial”, ya que éste suele ir dirigido a las

películas de ficción por ser percibidas como un entretenimiento o viaje emocional, una manera de provocar emoción extrema en el espectador, enfocándose a menudo en la violencia y enfatizando la victimización.

Este prejuicio hacia un “exceso de emoción” entronca también—y posiblemente éste sea el factor más relevante—con la idea de que la emoción no tiene cabida en esa visión “objetiva” de la historia que se espera que la película exprese. Este punto de vista, que anula los elementos afectivos de las representaciones de la historia por ser considerados un obstáculo, ha sido denunciado recientemente por críticos que trabajan desde la teoría cognitiva, como Barbara Simerka. Simerka estudia la enseñanza en las aulas estadounidenses de la obra de Bartolomé de las Casas desde una perspectiva “objetivizante” que anula la emoción y bloquea la empatía de los lectores-alumnos, insensibilizándolos al debate sobre los derechos humanos que subyace tras la obra de este autor.⁸⁷

La tendencia al bloqueo emocional y empático, herencia de un sistema positivista y de un malentendido “empiricismo” se halla detrás de la incompatibilidad que a menudo se supone entre emoción y “objetividad”. Lejos de suponer semejante obstáculo, como defiende en este trabajo, dichos elementos amplifican la representación. Al conectar directamente con el cerebro emocional del lector o espectador, facilitan la empatía, como primer paso a la concienciación y el movimiento prosocial.

⁸⁷ Véase su estudio “The Role of Empathy in Reading, Interpreting, and Teaching Las Casas’s Brevísima relación de la destrucción de las Indias”.

El segundo prejuicio que describimos, la deformación y falta de correspondencia entre realidad y ficción está relacionado, por un lado, con la falacia de la fidelidad que vimos anteriormente, según la cual una película adaptada de una novela debe corresponderse del modo más directo posible con la obra literaria. Por esa misma regla, la novela debe ser fiel a la investigación o el testimonio en el que se basa, debe “decir la verdad” en su recuento de los hechos históricos. Esta verosimilitud se identifica con el compromiso moral de dar a conocer los hechos tal y como sucedieron y tiene raíces en la tradicional separación entre historia y arte que se da en la historiografía.

Respecto a la falacia de la fidelidad, como vimos, texto literario y “texto” fílmico son manifestaciones distintas e independientes y si bien, pueden converger en mayor o menor medida cuando se trata de una adaptación, no están sujetos el uno al otro.

La separación entre historia y arte, si bien se remonta a los inicios de la modernidad, se ha cuestionado a partir del postmodernismo del siglo XX, que nos ha ayudado a concebir diferentes manifestaciones y discursos a un mismo nivel. En este sentido es importante enfatizar, como dijimos en la sección anterior, que es precisamente la unión o combinación de varios discursos distintos (testimonial, literario, fílmico, institucional, legal, activista, etc.) la que permite que tengamos una visión más amplia y coherente del fenómeno de la memoria histórica de la Guerra Civil en España.

El tercero y último de los prejuicios que mencionamos (enfoque en lo individual y cotidiano por encima de lo social y político) es un tema

controvertido, ya que la mayoría de los estudios sobre la Guerra Civil se han realizado desde una perspectiva generalmente masculina.

El enfoque más reciente en los testimonios y la experiencia de las mujeres, enriquece y equilibra el estudio historiográfico y cultural del conflicto y su memoria, pues no sólo, como nos dicen Mayoral y Mañas Martínez, “las escritoras atienden a aspectos y detalles que pasan inadvertidos para sus colegas masculinos y dan más importancia a los dramas humanos que a la crítica ideológica” (11) Por otro lado, estas mujeres nos hablan con sus propias voces, en lugar de ser interpretadas por el discurso y la mirada masculinos, son como nos dice Aguado, “historiadoras de si mismas” (38).

La otra cara de la moneda en esta controversia nos devuelve a la idea de la despolitización que el franquismo perpetraba sobre las mujeres. Cabe entonces preguntarse hasta qué punto esta identificación del discurso femenino con lo doméstico e individual no continúa el sexismo—explícito durante la dictadura y subyacente en muchos discursos críticos sobre la participación de la mujer en la Guerra Civil y la resistencia.

Conviene recordar que la narrativa de la Guerra Civil goza de más autoras (incluidas aquellas mujeres que decidieron escribir su testimonio o novelar sus propia experiencia) que el cine de la Guerra Civil goza de directoras. La mayoría de las películas producidas desde la promulgación de la Ley de Memoria Histórica en 2007—a pesar de centrarse algunas de ellas en figuras femeninas o incluir testimonios de mujeres—han sido dirigidas (y muchas veces escrito su guión) por hombres, perpetuando esa hegemonía de la visión masculina. Es el caso, por ejemplo, de *Las trece*

rosas (2007) de Emilio Martínez Lázaro o *Los girasoles ciegos* (2008) de José Luis Cuerda. Excepciones a esta regla se encuentran, por ejemplo, en *La mujer del anarquista* (2008), dirigida y escrita por Marie Noelle y *La buena nueva* (2008) de Helena Taberna, también escritora además de directora, donde se da el caso contrario (visión de mujer sobre una figura protagonista masculina).

La voz dormida goza de una posición híbrida en términos de género. Se trata de una novela escrita por una mujer, que integra testimonios tanto femeninos como masculinos, con especial atención a los femeninos, al estar ambientada principalmente en la cárcel de Ventas. De novela pasa a película, merced a la adaptación de Benito Zambrano, que coloca de nuevo a los personajes femeninos en un papel prominente. Es cuestionable, sin embargo, el que la novela sea “escritura femenina” y la película “cinematografía (o mirada) masculina”. Como la misma Dulce Chacón afirmara:

La literatura femenina no existe, existe una literatura escrita por mujeres y una literatura escrita por hombres, escrita por homosexuales, escrita por morenos, por rubios, por pelirrojos ... Pero solamente a la literatura escrita por mujeres se le pone un apelativo, "femenina". Eso me parece que es menospreciar a la mujer que escribe. La literatura no necesita de adjetivos, es universal⁸⁸.

⁸⁸ En una entrevista por Vicente Alapont para *Mujer Actual*.

Así, debemos tener cuidado de no establecer una polarización novela femenina / película masculina, ni caer en la identificación de literatura que incluye testimonios de mujeres como literatura femenina, fruto de la tradicional visión de lo personal como femenino que hemos venido denunciando.

Cap. IV: *La voz dormida* novela

4.1 Intención, concepción y recepción de *La voz dormida*

Los críticos de la obra de Chacón han coincidido en varios puntos a la hora de caracterizar *La voz dormida*, señalando con frecuencia su condición de reescritura de la historia oficial dentro del contexto de la recuperación de la memoria histórica.

Mercedes de Grado, nos remite al pacto del olvido—y su consecuente silencio—, entroncando la novela con el intento de escritores y cineastas, desde mediados de los años setenta, de realizar una tarea que se les había negado, la de revisar la historia y contar lo que se había dejado fuera. En este contexto, de Grado nos dice:

La voz dormida narrates a story based on the testimonies of the victims of Franco's politics of extermination... The novel is a *lieu de memoire*, a site of memory that challenges the oficial story and demands alternative readings... It represents women as subjects, underscoring their agency and resistance... asserts a non male-centered reading of the war and the dictatorship. (188-89)

Así, *La voz dormida* desafía la versión oficial de dos formas: al contar la historia de los perdedores y la de las mujeres, dando salida a sus voces marginadas durante décadas. Como afirmó la misma Chacón, “la mujer

perdió dos veces”⁸⁹ y como nos recuerda Mangini, fue subyugada tres veces, por los hombres (sometida a la autoridad de padres, esposos y hermanos), por Dios y por Franco (66).

José Colmeiro coincide con de Grado en enfatizar—siguiendo también las ideas de Pierre Nora—la condición de lugar de memoria que posee la novela, canalizado a través del espacio de la cárcel, “a symbolic space of women’s historical memory of the political resistance against Franco” (192). Ese espacio de opresión y las voces y memorias que contiene se extienden al exterior de la misma prisión, formando

both a symphonic and a choral work that represents a panoply of female voices, which recount their unfortunate experiences within and outside Franco’s prisons. As such it helps to shape a collective identity and constitutes a type of *testimonio*. (190)

Para Colmeiro, es precisamente en esa capacidad de crear una identidad colectiva, a través de los testimonios que juntos forman uno solo, donde reside la fuerza de la novela. Sin embargo, más que una combinación o yuxtaposición de memorias, encontramos lo que Colmeiro denomina una “hibridación” de las mismas, pues se construyen no sólo a partir de los testimonios, sino de diversos discursos provenientes de ámbitos y personajes distintos. Continúa, así Colmeiro aclarándonos:

⁸⁹ En una entrevista publicada en *Espéculo* y recogido por de Grado, pág. 189.

As a fundamentally hybrid form, mixing the oral and the literary, the testimonial and the novelistic, the personal and the collective, the memorial and the archival, and the multiple voices of informants, characters, narrator, and author, Chacón's novel transforms the raw materials re-collected into a new creation... (192-93)

La polifonía de voces nos conecta, como también pone de manifiesto Colmeiro, con el concepto bajtiniano de heteroglosia y lo carnavalesco, "not in the sense of subversive festivity, but in the sense of the celebration of voices recovered from silence and oblivion" (198).

Mercè Picornell-Belenguer es otra de las críticas que ha puesto de relieve la colectividad de esa voz dormida: "la singular voz dormida que da título al libro es en realidad una voz colectiva y disidente, la de un grupo de mujeres que van configurando esa voz a lo largo del libro" (136). Picornell-Belenguer va, sin embargo, un paso más allá al conectar ese entramado de voces con su origen emocional-empático:

Para sobrevivir se han acostumbrado a hablar en voz baja y a no preguntar, tienen dentro el miedo de las mujeres que compartían la costumbre de hablar en voz baja. El miedo en sus voces (13). Su voz, por lo tanto, es apenas perceptible pero toma fuerza en lo que tiene de común, de quejido compartido: el quejido de Elvira es el quejido de todas (22). (136)

En este sentido, la perspectiva crítica de Picornell-Belenguer es la que más se acerca a la quiero presentar en este trabajo. Antes de articular

dicha esta propuesta a través del análisis de la novela y su adaptación, considero importante señalar que la mayoría de las aproximaciones que se han hecho a la identidad y la memoria colectiva en *La voz dormida*, si bien en ocasiones establecen esta conexión emocional-empática (como en el caso de Picornell-Belenguer) se centran y permanecen al nivel del testimonio, de la exteriorización de esa memoria, con la excepción de algunos estudios que adoptan la teoría del trauma, su proceso interior y su tratamiento.

El estudio de las emociones se ha realizado también desde una dialéctica exterior-interior, como constata el trabajo de Katheryn Everly, quien observa, a través de los personajes de Paulino y Pepita una aparente dicotomía que parte de la misma problemática: “While Mateo fights to hide his emotions, Pepita finds the strength to finally let hers out” (79). Mateo quiere callar esa emoción, Pepita comunicarla. En ambos hallamos la disfunción de la voz marginada: Mateo, como guerrillero, acostumbrado a exteriorizar su frustración, Pepita acostumbrada a embotellarla, acostumbrada al silencio de los que se saben observados.

Es indudable que la dialéctica interior-exterior resulta central en la novela y, de hecho, la articula y constituye su *raison d’être*, como la propia Chacón ha indicado en diversas ocasiones, al hablar de su intención autorial de canalizar hacia afuera lo guardado interiormente. Chacón se refiere a “dar voz a gentes que no habían podido hablar hasta entonces” y de la necesidad de romper el silencio: “El silencio impuesto durante la

dictadura fue terrible, pero durante la transición fue un silencio excesivamente largo y consensuado que ha llegado la hora de romperlo”⁹⁰.

A partir del reconocimiento de la exteriorización de la memoria interiormente guardada como valor fundamental, la aproximación a la novela que propongo en estas páginas constituye una mirada a esa interioridad colectiva que, partiendo de cada personaje (intra-mentalidad) se transforma en comunidad afectiva (inter-mentalidad)⁹¹. Se trata de un proceso cognitivo-emocional mediado por la empatía, que a su vez provoca en el lector una respuesta empática.

El efecto de esa respuesta empática no es uniforme, sino que varía dependiendo del receptor. En el caso de la población que habiendo sufrido la represión franquista ha sido después forzada a vivir tantos años en el silencio “consensuado”, la novela posee una resonancia que aviva esa acallada necesidad de alzar la voz, comunicando una energía que se transforma en eco y movimiento social:

At public readings and book presentations throughout the nation, many anonymous Spanish women who had been silent about their participation in the anti-Franco resistance throughout their lives saw this book as a cathartic experience that allowed them to speak and share their own individual

⁹⁰ Declaraciones incluidas en la entrevista realizada por Antonio José Domínguez en *Rebelión Cultura* el 23 de marzo de 2003.

⁹¹ Sigo aquí las nociones de Palmer que introdujimos en la sección 2.3 sobre Teoría Mental.

memories, thus completing the cycle of construction of collective memory. (Colmeiro 193)

Como continúa diciéndonos Colmeiro, el éxito de *La voz dormida* es sintomático de la necesidad de despertar un pasado oficialmente olvidado y enfrentarse a sus fantasmas (193), una idea que nos lleva de nuevo al concepto de “haunting” de Jo Labanyi. Se trata de un pasado que nos acecha, del que huimos y al que es hora de enfrentarnos.

En su capacidad para ofrecer a los silenciados esa identificación y respuesta empática (catarsis para Colmeiro) que ayuda a impulsar el movimiento social de recuperación de la memoria, podemos afirmar que la novela cumple su función de establecer lo que Keen denomina (y que abordamos en nuestra sección teórica) *bounded strategic empathy* (dirigida hacia miembros del mismo grupo), en la que la intención autorial coincide con la disposición ideológica de los lectores, actuando como catalizador de la resistencia o protesta contra ese silencio aún predominante en los albores del siglo XXI.

Además de esta empatía dirigida al propio grupo simpatizante con las víctimas de la represión franquista, la novela busca empatizar con aquellos que “están afuera”, bien porque no sufrieron la represión en sus propias carnes o no tuvieron familiares que la sufrieron o bien porque se encuentran en otras posiciones ideológicas. Esta intención corresponde a lo que Keen denominaba la *ambassadorial strategic empathy*.

Finalmente, *La voz dormida* invita a una reflexión más amplia sobre la vulnerabilidad del cuerpo y la psique, la violación de los derechos humanos y la solidaridad, a un nivel más global. Apela, así, al tercer tipo

de empatía descrito por Keen, la *broadcast strategic empathy*, basada en enfatizar los aspectos universales de la experiencia humana (lo que todos tenemos en común) en un esfuerzo por facilitar la identificación con los personajes de la novela, basados en los testimonios que Chacón recoge de la vida real⁹².

El modelo tripartito de empatía formulado por Keen nos resulta útil tanto para discutir la intención autorial y la construcción de la novela, como su recepción. Ahora bien, si bien la *bounded strategic empathy* consigue su objetivo de alcanzar esas voces dormidas e incentivarlas a despertar y a alzarse, cabe preguntarnos qué ocurre en el caso de los otros dos objetivos (*ambassadorial* y *broadcast*) que buscan la empatía de aquellos fuera del contexto ideológico más favorable a la recuperación de la memoria histórica.

El éxito de crítica y lectores de *La voz dormida* apunta en principio al logro por parte de Chacón de obtener una respuesta empática favorable dentro de la población general. En un contexto contemporáneo en el que la recuperación de la memoria histórica comienza, aunque tímidamente, a ser una realidad, dicha población se halla de algún modo preparada o predispuesta para ponerse del lado de las víctimas del franquismo.

Como diríamos empleando el concepto de “affordance” que introdujimos en nuestra parte teórica, el contexto sociológico actual, desde la promulgación de la Ley de Memoria Histórica en 2007, “affords” o

⁹² Los tres tipos de empatía y las ideas de Keen aparecen descritos en la sección 2.4 del presente estudio.

permite una mayor receptividad por parte de la sociedad hacia la problemática que la novela desarrolla.

Tal éxito no queda exento de matices. Dentro de esa respuesta empática más amplia que Chacón busca provocar caben diferentes niveles que van desde la simpatía y la reflexión hasta la indiferencia o incluso la repulsión por parte de aquellos que se encuentran en posiciones ideológicas opuestas a la intención autorial y a la del lector implícito, alineado con la intención autorial y que podríamos llamar lector simpatizante. En este último caso nos encontraríamos ante la situación que Keen denominaba *empathic inaccuracy* y que describe la falta de correspondencia entre la posición empática de autor y lector.

En este estudio, por razones de espacio y enfoque, me centraré en teorizar la primera de las situaciones empáticas descritas: la *broadcast strategic empathy*, dirigida al “propio grupo”—es decir, al sector social que comparte la ideología que se promueve desde la intención autorial—y cuyo proceso implica una respuesta empática por parte del lector que puede desembocar en movimiento o activismo social.

El análisis de la intención, construcción y recepción de *La voz dormida* posee una complejidad que a menudo se nos escapa en enfoques más reducidos (estructuralistas o ideológicos) y que puede abarcarse de un modo más amplio atendiendo a los aspectos cognitivo-emocionales del entramado de mentes-voces que presenta, además de los aspectos sociológico-ideológicos del contexto en el que se concibe y desarrolla y recibe.

Los estudios cognitivos nos ayudan a adoptar este enfoque, al dirigir nuestra mirada al proceso completo (de lo interior a lo exterior, de lo individual a lo colectivo, de lo cognitivo a lo sociológico) ayudándonos así a profundizar en la importancia de esta novela dentro del contexto actual de la recuperación de nuestra memoria histórica y de la búsqueda de una voz y justicia negadas.

Antes de pasar al análisis, que realizaré a partir de los conceptos clave de corporeización, teoría mental y empatía—de cómo se construye la novela en términos cognitivo-emocionales y cuáles son sus implicaciones ideológicas, entremos brevemente en algunos detalles acerca de las cuestiones estructurales que se han venido discutiendo sobre *La voz dormida* en relación a su contexto sociológico-ideológico, con particular atención a aquellas relacionadas con la representación del género.

4.2 Estructura y contexto socio-ideológico de *La voz dormida*

Como vimos en la sección anterior, la crítica coincide en señalar la centralidad de la hibridez y la combinación de voces que presenta la novela. Si bien es la integración de discursos de diferentes contextos sociológicos e ideológicos la que le confiere el valor de polifonía y heteroglosia con los que consigue aunar memoria e historia, es la primera de estas características, la polifonía, la que parece tener más peso. *La voz dormida* se construye como memoria (su pieza central son los testimonios) y una vez en manos de lectores y críticos se convierte en historia, en elemento activo de una revisión del pasado que, para cumplir su objetivo de ser (y promover) la memoria histórica requiere no sólo de una

identificación y una respuesta empática, sino también de una reflexión y un posterior activismo.

La estrategia por parte de Chacón de integrar esos testimonios a en un lenguaje de ficción altamente poético consigue darles una difusión de la que carecían. Nos recordaba Colmeiro que los testimonios de la resistencia

in written, oral, and audiovisual form, mostly autobiographical and testimonial in nature—already existed and although highly valuable and significant, they generally have had limited impact in Spanish society. Due to their very nature of unadorned *testimonios* and the narrow channels of distribution, as they have been published in marginal presses or even self-published, they are not well known by the general reading public in Spain”. (194)

Además de la visibilidad que otorga a estos testimonios el dotarlos de un “adorno” ficticio-poético, Chacón utiliza varias técnicas para enfatizar el aspecto testimonial de la memoria. Entre ellas se encuentran: el uso—además de entrevistas—de canciones populares que forman parte de la cotidianidad de las mujeres (antes de y durante su cautiverio), la incorporación de cartas, telegramas y documentos oficiales que añaden un aura de autenticidad y, en tercer lugar, el empleo de técnicas narrativas que enfatizan el carácter literario-poético de la narración (metáforas, repeticiones, proyecciones al pasado y el futuro, etc.) y de fórmulas y

clichés que nos acercan a esa cotidianidad de lo humano, acortando distancias entre el personaje y el lector y facilitando la empatía⁹³.

Everly—una de las críticas que más ha profundizado en la novela desde el punto de vista del género—secunda las ideas de Colmeiro sobre la hibridez del diverso material testimonial que Chacón incluye, si bien enfatiza el aspecto político de la obra y su función revisionista en la historia de la mujer en la Guerra Civil:

Her work brings new meanings to historical writing and reading history. Chacón's work is a novelistic eulogy to the unsung female heroes of the Spanish Civil War and at the same time it serves as a hybrid testimony of Spain's national memory. (63).

Everly equipara *La voz dormida* con una revisión feminista de la historia, una en la que el discurso estatal y dominante masculino de la documentación oficial se equilibra con el discurso íntimo de las cartas y los diarios de las mujeres (65). La inclusión de estos diferentes discursos crea varios niveles de realidad.

Con este recurso, “Chacón indeed does break traditional modes of storytelling and historical writing in order to project an inclusive versión of history that places women at the forefront of politics and wars” (Everly 70).

⁹³ Véase la descripción más completa que Colmeiro realiza de las técnicas que emplea Chacón para crear esa hibridez testimonial en las págs. 195-96 de su estudio “Recollecting Women’s Voices from Prison”.

Estos niveles se articulan además a través de la comunicación entre diferentes generaciones de mujeres, creando “a matrilineal connection between the words and the events” (71). Everly incluye el ejemplo de la carta de Julia Conesa, al que podemos añadir los objetos que Hortensia destina a su hija antes de morir, en particular los cuadernos que recogen su testimonio.

Como parte de este discurso de integración, Everly incluye también un matiz que a menudo se pasa por alto dentro de la crítica feminista y que responde a ese afán por retratar los aspectos universales del sufrimiento y la solidaridad humanos. La novela no sólo trata de rescatar el papel de la mujer en la guerra y la resistencia, prestándole esa atención que se le ha negado y merece, sino que, al mismo tiempo, trasciende este esfuerzo revisionista de género, retratando tanto la solidaridad entre mujeres dentro la cárcel como aquella que existe entre mujeres y hombres en tanto que comparten el esfuerzo común de restablecer sus derechos humanos: “Women not only bond together but they also bond with men for personal and political survival and to nurture a very weak and dying liberal Spain” (66).

Las relaciones inter-genéricas revelan la osmosis entre los dos ámbitos principales de la novela (la cárcel y la sociedad franquista), cuyas fronteras son difusas, ya que “las experiencias de los presos y el mismo hecho de serlo por motivos políticos intervienen sobre la suerte de sus familiares, que viven en el mismo espacio de silencios obligados y miedos” (Picornell-Belenguer 127).

La resistencia posee también una continuidad humana dentro y fuera de la cárcel, que trasciende la división de género. Hombres y mujeres colaboran entre sí desde sus respectivas posiciones y aúnan sus esfuerzos de lucha, en los que las mujeres juegan un papel importante y poco reconocido. Chacón rescata en su novela esta colaboración femenina y recrea para nosotros la inteligencia, pericia y tesón de las presas, cuando nos habla de cómo desde el taller de Ventas se confecciona a escondidas ropa para la guerrilla con las piezas que llegan para los uniformes del ejército:

El truco consistía en cambiar de posición los patrones en el corte de tela. Las cortadoras entregaban a las maquinistas tres piezas, de donde la funcionaria había calculado que saldrían dos. Coser más aprisa, apurar el hilo y esconder la tercera prenda bajo la propia ropa en el primer despiste de la funcionaria era sólo cuestión de habilidad. Y la habilidad se adquiere con la repetición de los actos. (252)

Otro de los aspectos estructurales que contribuyen al proyecto ideológico de Chacón de despertar las voces marginales de la represión—y de recuperar en particular las femeninas—lo constituye (además de la hibridez de discursos) la intertextualidad de la novela. Dicha intertextualidad se halla representada por las canciones populares y las fotografías que, dentro del ámbito de la cárcel, funcionan como una ventana a la libertad, a una vida anterior, recordada y añorada, así como a una vida futura, ansiada y negada.

Así, por ejemplo, Chacón hace corresponder la foto de Hortensia con la famosa fotografía de la miliciana del niño en brazos, el fusil y los pendientes (que aparece en la portada de la novela) con la foto que Felipe acaricia al recordar a Tensi cuando le hieren (75). A través de esta intertextualidad visual, Chacón no sólo aúna lo político (la guerra) y lo cotidiano (las relaciones personales), sino que añade verosimilitud a la novela, en un juego Cervantino que enfatiza la osmosis entre historia y memoria, realidad y ficción.

Las fotografías en manos del régimen cumplen también una función de documento, de escarmiento y de anzuelo, como ocurre tras la matanza en la que muere Felipe, cuando las fotos de los guerrilleros muertos se exhiben públicamente con la intención de dar ejemplo y también de descubrir a los que colaboran con la guerrilla (303). Pueden ser también instrumento de represión, como en el caso de la presa a la que le rompen sin dejarle verlo un retrato que había recibido de sus hijas, por negarse a rezar el rosario (243).

Las canciones son en la novela—señala Colmeiro—una forma de resistencia y desafío, de solidaridad y supervivencia (201), desde el “Ojos verdes” censurado por el régimen, pasando por la “La tarántula” (“maldita la araña que a mí me picó”), aplicable tanto al rigor de las guardianas como a las terribles condiciones en que las reclusas viven. También encontramos como parte del repertorio musical de la novela “La Internacional”, cantada por las presas en un coro de intensidad creciente como protesta a la violencia de una de las guardianas (45).

Las coplas, espacio femenino en el que la mujer a menudo expresa su sexualidad o se queja de la marginalidad que le alcanza, son censuradas por el régimen y por la propia cultura misógina y paternalista dentro de la cual los padres esconden cualquier modelo de agencia femenina a sus hijas. Así ocurre en el caso de Elvira, a quien su padre le prohíbe escucharlas para no alentar sus fantasías (20). La zarzuela posee un estatus diferente que permite que las reclusas preparen y disfruten dentro de la cárcel de una función a la que la propia Antoñita Colomé asiste como madrina (201). La aceptación de esta actividad cultural legítima, en la que las presas pueden participar de modo activo, propiciará que Sole y Elvira puedan escapar con la ayuda de la guerrilla y de la propia Colomé (249-51).

La música (la legítima y la prohibida) contribuye a enfatizar en la novela esa necesidad de crear espacios alternativos, pequeños espacios de libertad negados en principio a las mujeres, quienes sufrían en la cárcel una situación más precaria que la de sus compañeros, al no ser consideradas presas políticas ni recibir el mismo apoyo que ellos desde fuera. Estas diferencias aparecen retratadas en *La voz dormida*: la cárcel masculina de Burgos que Chacón describe contrasta con la de Ventas: mientras que Jaime y Gerardo disfrutaban de las ventajas de ser presos políticos, tienen una mayor libertad de movimientos y son respaldados financiera y moralmente por el partido⁹⁴, las reclusas de Ventas se encuentran en gran parte aisladas y se organizan a sí mismas. Una

⁹⁴ Véase la descripción que hace Chacón de la vida de Jaime en el penal de Burgos en el capítulo 23 de la tercera parte de *La voz dormida*.

notable excepción es la fuga de Sole, preparada desde arriba por ser ella dirigente del partido⁹⁵.

Coincido con Colmeiro, Everly y otros en enfatizar la importancia de la hibridez y la intertextualidad como elementos constitutivos del entramado social e ideológico de la novela. Sin embargo, considero que la verdadera columna vertebral de *La voz dormida* la constituye el proceso de empatía-reflexión-acción que Chacón construye en torno a tres pilares: el cuerpo, la emoción y la intención, entretejidos a lo largo de la obra.

4.3 Cuerpo, emoción y empatía en *La voz dormida*

El cuerpo juega en la obra de Chacón un papel preponderante. Desde el principio de la novela sentimos el cuerpo: sentimos el hambre y el frío de Hortensia, su dolor en las rodillas, sentimos su risa—la reacción física a la escena de Elvirita y su guante con garbanzos—también con el cuerpo: se ríe sujetándose el vientre (13). En los primeros capítulos—que establecen el escenario de la novela—vemos también como el cuerpo mantiene unidas emocionalmente a las reclusas, cuando se peinan, se abrazan, duermen juntas para aliviarse del frío, ayudándolas a sobrellevar su situación.

El embarazo de Hortensia es evidencia exterior de su cuerpo vulnerable y fuerte a la vez—pues ha sufrido y sobrevivido embarazada a

⁹⁵ Sobre las diferencias entre las cárceles masculinas y femeninas véanse Moreno “La dictadura franquista y la represión de las mujeres” y Vinyes. “Sobre la destrucción y memoria de las presas en las afueras de la prisión”.

repetidos interrogatorios (26-27). Chacón nos describe cruda y gráficamente el calvario al que Hortensia ha sido sometida:

Treinta y nueve días pasó en Gobernación. Treinta y nueve días y muchas palizas y muchas horas de rodillas...Había un crucifijo en la pared de aquel cuarto del segundo piso de Gobernación, y muchos garbanzos sobre una tabla con sal en el suelo. A las dos o a las tres de la mañana la subían siempre, y luego la bajaban entre dos, porque ella no podía ni mantenerse derecha. (134-35)

La tortura de los garbanzos ha dejado un resto o herida permanente en la psique de Hortensia, con la que Chacón simboliza la herida sin cicatrizar de la memoria histórica. Es una herida fantasma, que parece no estar ahí, pero que Hortensia siente y que los demás ignoran: “le da la sensación de que un garbanzo se ha quedado dentro. Sí. Hay un bulto muy duro debajo de la piel, y le duele. El médico le dijo que eran figuraciones suyas” (134). El guante de Elvirita, lleno también de garbanzos, simboliza por su parte, la resistencia y subversión ante el aparato represor franquista: en una transformación carnavalesca, la joven ha convertido el instrumento de su tortura en un títere, capaz de liberar la risa de los dolidos cuerpos de las reclusas.

El cuerpo como objeto frágil y vulnerable es una de las principales metáforas que Chacón crea en la novela. No sólo la tortura, la enfermedad o la muerte pueden dañarlo o destruirlo, sino también las emociones. Así, el miedo aplasta el cuerpo de Pepita cuando acude al encuentro con Felipe (28). Siente también que va a partirse en dos a causa del miedo

(66). En la psique de Pepita, el cuerpo es también presa de un animal depredador o de un insecto: “el miedo mordiéndole las entrañas” (68), “atrapada en la tela pegajosa de araña” [la araña negra y peluda de la política] (67).

Más allá de su dimensión fenomenológica y su qualia (cualidad sensorial subjetiva), el miedo interno transforma la apariencia exterior del cuerpo o provoca sus movimientos. Pepita palidece de miedo cuando va a buscar a don Fernando para pedirle que cure a Felipe (91) y el miedo le encoge el cuerpo, le hace temblar y le hace mover involuntariamente la cabeza a derecha e izquierda, adelante y atrás (93). La marca del miedo en el cuerpo puede ser más honda y permanente: como ocurre cuando los falangistas le cortan a Reme su melena negra y le crece después el pelo ceniza (52).

El cuerpo es además receptáculo o contenedor⁹⁶. Lo es, por ejemplo, de la carga emocional del miedo: el miedo a cuestras cuando se llevan a Hortensia a los interrogatorios (27), el miedo de Fernando a que lo relacionen con Pepita: “Ella sabe que don Fernando no quiere verla de cerca para que a él no le vea el miedo que le asoma cuando la tiene enfrente...La mira poco para que el miedo no se le enrede en los ojos con el pestañeo” (230).

Alberga el cuerpo también aquello que debe callarse, la información y las relaciones que han de mantenerse en secreto: Tensi se traga la carta

⁹⁶ Acerca de la metáfora del cuerpo como contenedor véase Lakoff y Johnson.

de Felipe después de leerla y con ella, a Felipe, mismo—“Piensa que estaré en tu boca, Tensi” (30). El cuerpo puede también contener otro cuerpo en los ojos. Así, las fotos de la emboscada en la que cae Felipe hacen que los cadáveres de los guerrilleros queden impresos en los ojos de aquellos que las ven: “Benjamín lleva en los suyos el horror, los ojos cerrados y la boca abierta de una de las hijas de El Tordo”, mientras que “Reme lleva en sus ojos aliviados la imagen de Elvira [quien se salvó de la emboscada] moviendo su melena roja (306). Después de ver las fotografías y reconocer a Felipe, Pepita “lleva en sus ojos azules el rostro de la muerte” (305).

Del mismo modo que esconde, el cuerpo delata cuando no se tiene la fuerza de contener una emoción. Los familiares que ven las fotografías de guerrilleros muertos deben contener sus reacciones para no ser descubiertos: “miraban los retratos procurando controlar la emoción para que su rostro no les delatara al conocer la muerte de los suyos. Miraban. Guardaban silencio y se alejaban sin un gesto de dolor, sin una lágrima.

Del mismo modo, las reclusas evitan llorar ante las guardianas para no darles la satisfacción de contemplar su vulnerabilidad. En esos momentos de *embodied transparency* (siguiendo la terminología de Zunshine que introdujimos anteriormente) las presas dejan entrever sus emociones a través del cuerpo, aumentando su vulnerabilidad y convirtiéndose en blanco de severos castigos. Así ocurre por ejemplo, con Elvira en el capítulo trece de la primera parte, cuando Tomasa desafía a Mercedes y ésta le da una bofetada, iniciando el coro creciente de voces de protesta que entona “La Internacional”: “Encaramada a su petate, Elvira dirige el canto con los brazos sin poder controlar la emoción, alzando con

sus manos el oleaje de un mar puesto en pie, sin advertir que le sangran de nuevo las rodillas” (46). Pierde Elvira también el control tras la visita de Paulino por Navidad:

Elvira se desata con furia la coleta. No debe llorar. Pero llora. Lloro y se despeina porque no sabe cuándo podrá volver a agitar su cola de caballo para su hermano... Elvira llora y revuelve su melena con las dos manos después de arrojar su lazo a los pies de la monja, después de arrojar a sus pies su desesperación. (147-48)

Por esta rabieta la hermana María de los Serafines castiga a Elvira, ignorando los ruegos de las otras reclusas, de que no se la lleve porque está enferma. Por su parte, Tomasa deja escapar sus emociones varias veces, con el consiguiente castigo de ser incomunicada, que casi le lleva a la muerte (186).

El cuerpo es asimismo una metáfora de esa energía humana colectiva que resiste y que lucha por la vida. En el locutorio de las visitas, familiares y presas son como partículas en ebullición que se cargan de calor en esos diez minutos apenas que dura la visita. Los cuerpos de los familiares se aglomeran, se empujan al entrar. En la cárcel, las presas juntan los cuerpos y se abrazan y es esa energía colectiva la que les da el valor para ir con la cabeza alta a su ejecución. Cuando las presas cantan juntas como protesta “La Internacional”, es también esa energía la que hace posible el levantamiento. Las guardianas tienen cuidado de detectar y cortar de raíz cualquier contagio emocional que pueda llevar a que esta energía subversiva se extienda entre las reclusas. Cuando Elvira pierda el

control, La Veneno “no permitirá sus lágrimas. No permitirá que revolucione a las demás” (148). Los cuerpos maltratados que sienten y sufren juntos comunican esa empatía que hace posible el activismo. El régimen lo sabe y extingue las chispas antes de que se conviertan en fuego.

Entre los presos y los familiares que los visitan, el cuerpo—que no pueden acercar a los suyos en el locutorio—simboliza el silencio y la distancia que no pueden romper ni acortar. Ese consuelo de los cuerpos que existe para las presas, les está negado a sus familiares, quienes no pueden abrazarlas ni besarlas. Cuando Felipe visita a Hortensia en la cárcel el día de Navidad, ambos se acarician las mejillas con las dos manos, imitándose y canalizando sobre sí mismos el afecto que no pueden proyectar sobre el cuerpo del otro (140). Más adelante en la novela, cuando Jaime está preso en Burgos, consigue sobornar a un carcelero para que permita a Pepita entrar y así poder consolarla del disgusto de saber que no ha sido incluido en el indulto (343-44). Se rompe así la barrera de sus cuerpos. Lejos de consolar a Pepita, este encuentro acrecienta en ella la necesidad de ser abrazada por Jaime.

Una variante de la metáfora del cuerpo como energía humana es el cuerpo como refugio o consuelo de la muerte de un ser querido. Esta metáfora es especialmente relevante en el contexto de la recuperación de los cadáveres de los desaparecidos, asesinados y enterrados clandestinamente por el franquismo. Poder acceder al cuerpo de los familiares ejecutados ayuda a cicatrizar la herida de su muerte: “Es más fácil guardar el luto cuando se puede velar al muerto. Es más fácil si se ha tenido la posibilidad de abrazar su cabeza” (44). Martina, la madre de

Elvira, no tiene esa suerte, es “una viuda que no abrazará la cabeza de su esposo, fallecido en un bombardeo y del que sólo recibirá una maleta llena de silencio. Tomasa, en cambio, es testigo de la muerte del suyo, al que los nacionales dispararon en el agua. Los marearon y su marido pudo protegerla con su cuerpo:

Cuando llegaron a la margen derecha del Tajo, su marido estaba muerto. Ella abrazó su cabeza. Y le cerró los ojos y se mantuvo abrazada a él hasta que una pareja de falangistas... la arrancó de su duelo y empujó el cadáver al agua. Ella lo vio deslizarse corriente abajo mientras la esposaban. (215)

A lo largo de la novela Chacón canaliza la omnipresencia del cuerpo a través de los sentidos: El tacto aparece en la temperatura y en ese juntarse (o no poder hacerlo) de los cuerpos. La temperatura al subir produce la fiebre, una forma de delirio que Elvira siente en “la frente que arde, los brazos que arden, la nuca, y en el cuello” (21). Nos dice Chacón que “la fiebre no es más que otra forma de delirio. Delirar es soñar. Y soñar es sentirse lejos. Soñar es estar de nuevo en casa. Lejos. Huele a mandarinas. Elvira está en casa. Y le fascina la música que escucha en la radio” (20). En estas líneas vemos cómo Chacón trata de producir en los lectores un efecto sinestético mientras elabora la metáfora del cuerpo como viaje o escape a través de la fiebre, una variante más de la metáfora principal del cuerpo como refugio. La fiebre transporta a Elvira al mundo exterior, en espacio y en tiempo, se encuentra en su casa antes de convertirse en presa de Franco. El olor de los cítricos—las otras presas le dan el zumo de la media naranja que reciben como postre para ayudar a

su recuperación—la lleva a esa vida anterior en Valencia, a su vocación de cantante, censurada por el padre:

a escondidas de su padre canta un cuplé para su madre y para su hermano Paulino. Ellos aplauden. Ella se siente artista. Nunca entenderé de dónde te viene la chispa, le dice su madre mientras coloca una fuente de mandarinas en el centro de la mesa. (21)

De esta manera, el olor conecta a las reclusas con su memoria de la libertad: el olor a mandarinas (20), el olor de lavanda del vestido de la madre de Elvira (59) y también representa la lucha de los guerrilleros (que huelen a monte) por la libertad (295). Elvira no soporta el calor del monte en verano, ni el olor de los cuerpos, que les sirve como camuflaje:

La piedra que les servía de techo les protegía de los rayos del sol, pero acumulaba el calor, y ardía. El olor del cuerpo de su hermano, que le llegaba en vaharadas con el más mínimo movimiento que hacía, le asqueaba tanto como el suyo propio. Hay que oler a monte, le dijo Mateo la primera vez que pidió jabón, o un poco de colonia... Y a monte olían, a monte sucio y sudoroso, pesado, caliente, lento y animal. (295-96)

De nuevo, Chacón combina estos dos sentidos para hacernos entrar corporalmente en su novela. Seguimos los lectores su descripción del monte, el calor asfixiante y las sensaciones corporales de los guerrilleros y, merced a los mecanismos de imitación de los que hablamos en la sección teórica, imaginamos sentirlos en nosotros mismos. De esta

manera, Chacón logra que el cuerpo trascienda la propia novela y facilite la osmosis entre los personajes y los lectores.

Respecto al sentido del sabor, observamos que aparece como sensación real, imaginada o bien es empleado de modo figurativo: el sabor a tinta cuando Hortensia se traga la carta de Felipe (30) o el sabor a sangre en la boca de Elvira cuando huye corriendo por el monte (270), el sabor imaginado de la cena que las presas evocan en la cárcel (201-202) o el saborear Felipe la mirada de Hortensia cuando la visita en la cárcel (140).

A pesar de que tacto, olor y sabor se elaboran consistentemente a través de toda la novela, son sin duda el oído y la vista los dos sentidos principales. Como evidencia el título *La voz dormida*, es el sonido (la voz humana) el sentido que tiene más peso en relación con la temática de la obra. La novela transcurre a diferentes volúmenes, que representan diferentes aspectos del obligado silencio de los que viven bajo la represión. Así, por un lado encontramos el murmullo de las presas, que se han acostumbrado a hablar en voz baja (13), de la misma manera que lo han hecho los de afuera, con discreción, intentando que nadie escuche sus conversaciones privadas, con la voz aplacada por el miedo. También se han acostumbrado a hablar con palabras a medias, temerosas, palabras que son casi silencio. Cuando Pepa conoce a Javier Tolosa, el abuelo de Elvira, “percibe la fragilidad en su voz. La conoce bien, esa fragilidad. Palabras a medias. Palabras buscadas y silenciadas antes de llegar a los labios... Palabras que se niegan a ser pronunciadas” (24).

Como contraste a este quasi-silencio, se nos ofrece la algarabía de las voces en el locutorio, donde nadie puede escucharse. Se trata de otra forma de silenciamiento, mediante el que se dificulta a las presas la comunicación con sus familiares (14). La voz es represión cuando es grito de autoridad, como ocurre cuando la hermana María de los Serafines grita a Tomasa “¡Bestia comunista!, después de que ésta le arranca de un mordisco al niño Jesús el dedo gordo del pie.

El grito es protesta y resistencia, como el grito desesperado de Tomasa, su reacción emocional incontenible cuando se entera de que han ejecutado a Hortensia sin que haya podido despedirse de ella:

Grita con todas sus fuerzas para ahuyentar el dolor. Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, con su historia, la suya. La historia de un dolor antiguo que ahoga el llanto de no haber podido despedirse de Hortensia. (213)

En este sentido el grito representa esa voz colectiva de todas acallada por el impuesto silencio y la necesidad desesperada de romperlo.

Ese grito colectivo de todas nace tímidamente y va adquiriendo fuerza en el episodio de “La Internacional”, un acto de rebelión que simboliza la resistencia femenina entera. En una escena que Chacón carga de una fuerza creciente se gesta este movimiento de protesta:

Arriba parias de la tierra

Y Elvira se incorpora semidespierta al escuchar a Reme que ha comenzado a cantar a media voz. Elvira escucha, semidormida. Reme desafina.

En pie famélica legión.

Reme intenta desviar la atención de Mercedes, que ha vuelto a alzar la mano contra Tomasa, pero Reme desafina. Y Elvira entona la melodía que tantas veces ha escuchado cantar a Paulino. Hortensia la sigue en un susurro apenas perceptible, apenas suficiente para que Mercedes gire la cabeza hacia ellas.

Atruen la razón en marcha.

El trio continúa cantando a medio tono. Tomasa se suma al himno.

Del pasado hay que hacer añicos.

Las demás internas de la galería corean a sus compañeras. Casi un rumor, un susurro apenas, aunque crece, sin que ellas eleven la voz. Crece a medida que una a una se incorporan todas al canto. Un murmullo que crece. Crece. (45-46)

La rebelión, que termina con el aislamiento de Tomasa, ha conferido a estas mujeres unos instantes en los que su voz dormida despierta, a pesar del castigo severo que sufre la propia Tomasa, en la que todas piensan pero a la que no quieren nombrar y que cae así paradójicamente en el silencio que buscó romper.

Finalmente, el último sentido que elabora Chacón en su construcción metafórica del cuerpo es la vista. En la novela, los ojos son inseparables de la emoción de los personajes y cumplen varias funciones. Chacón nos presenta los ojos como contenedor de emociones (el miedo en los ojos), ventana abierta o cerrada al estado emocional de los personajes (miradas que esconden, miradas que no se atreven a descubrir

lo que hay en los ojos de otros, miradas que se evitan, miradas de deseo), espejo o reflejo de las emociones de otros, herramientas de protesta y violencia gestual (expresan furor o se achinan marcando desprecio), instrumentos de comunicación no-verbal (miradas que preguntan, que indagan en los ojos buscando respuesta) o lugar de escape (la miradas perdidas después de las visitas, donde los familiares recrean a sus seres queridos).

Chacón enfatiza los ojos de un modo “cinematográfico”, ofreciéndonos una serie de lo que podríamos llamar, primeros planos psicológicos que nos conectan con la interioridad de los personajes. Leemos en los ojos (además del miedo), la angustia—la que siente Paulino, por ejemplo, cuando se da cuenta de que ha puesto a Pepita en peligro (115)—, el pudor—el de Elvira, que rehúye la mirada de la Hortensia condenada a muerte pues piensa que no tiene derecho a descubrir lo que hay en sus ojos (196)—y la ternura—la que siente El Peque cuando mira cantar a Elvira (297), a pesar de estar acostumbrado a esconder sus emociones.

Los ojos son asimismo, los principales mediadores de la intención de los personajes, que es también fundamental en la novela. Pasemos a comentar como Chacón, además de una completa teoría del cuerpo sometido a la represión franquista, nos ofrece una teoría de la mente, de la psique subyugada de los que se ven obligados a navegar con miedo y con mucho cuidado por un mundo donde la mentira y el disimulo son el pan de cada día.

Se ha reprochado a Chacón el haber escrito una novela maniquea, “donde aparecen con nitidez ‘los buenos’ y ‘los malos’”, comentario al que ella ha respondido lo siguiente:

puede parecerle maniquea a los lectores con prejuicios... *La voz dormida* tiene personajes contradictorios. Por ejemplo, Pepita es anticomunista, el médico tiene mala conciencia y Mercedes no se siente ejerciendo su función de guardiana. Otros tienen una clara dualidad. Nunca pretendí escribir una novela de buenos y malos⁹⁷.

Resulta curioso que Chacón deba defender la profundidad de sus personajes y su complejidad psicológica, complejidad que consigue al dotarlos de ambigüedad dentro de la dinámica de ocultamiento y revelación en la que están insertos.

Muy pronto en la novela, vemos que los personajes, motivados por ese miedo psicológico y fisiológico que les tiene dormida la voz, se esfuerzan por controlar o manipular lo que otros puedan ver o pensar de ellos. Por ejemplo, en el capítulo seis de la primera parte, cuando Javier, el abuelo de Paulino, y Pepita se conocen en el penal y “sus miradas azules se encuentran por primera vez” la joven y el anciano intercambian, como vimos, “palabras a medias” (24). Ella miente sobre su padre, le dice que lo cogieron por estar con la República y calla la verdad—“lo cogieron porque sabían que el marido de Hortensia estaba en el monte y lo mataron porque

⁹⁷ Vuélvase a la entrevista de Antonio José Domínguez publicada en *Rebelión cultura*.

no quiso decir dónde estaba” (26). Pepita “le ha mentido al caballero que tiene unos apellidos tan raros porque en los tiempos que corren hay que guardarse algunas verdades” (26). Javier quiere preguntarle a Pepita si Elvira sigue viva, pero no se atreve y Pepita señala la lata vacía del abuelo. Si se la han cogido, es que sigue viva. El encuentro termina con ambos intentando esconderse: “el anciano controla la intención de sus ojos. Y ella también” (25).

El personaje de Pepita es posiblemente el que mejor representa este juego de mostrarse y esconderse, de ir tanteando hasta qué punto y con quién uno puede revelarse. Pepita, desconfía de todo y de todos, pero al mismo tiempo impulsada por la emoción, cae en momentos de transparencia que revelan sus intenciones. Esto le ocurre principalmente en presencia de Celia, la única con quien verdaderamente tiene confianza. Así, cuando vuelve del encuentro con Paulino, el chaqueta negra—quien le ha pedido que hable con el médico porque Felipe está herido—la presión es tan grande que se desmaya ante su patrona, murmurando primero “Traigo un mensaje de El Chaqueta Negra” (86).

La complejidad de Pepita nos lleva a los lectores a preguntarnos hasta qué punto puede sobrevivir conectada de modo involuntario a la guerrilla. Pepita parece no saber qué está pasando, no ser consciente de la situación en la que se encuentran. El propio Paulino no es capaz de entenderla correctamente, la toma por más inocente y desconectada de la realidad de lo que ella demuestra estar cuando le responde a su revelación de que es comunista:

Soy comunista y lo seré toda la vida. Voy a Toulouse a ponerme a disposición del Comité Central. Pueden cogerme por el camino y meterme en la cárcel, o pueden matarme, ¿comprendes?

—Mucha importancia te das tú, ¿qué hay que comprender? Yo ya sabía que eras comunista. Felipe es comunista, mi hermana es comunista, y don Fernando, el último que me podía yo imaginar, es comunista. Hasta la señora Celia es comunista, cómo no ibas a serlo tú. (154-55)

Pepita parece comprender el peligro de su situación más que el propio Paulino, quien hace pasar a Pepita por el mal trago de ser llevada a Gobernación, consecuencia de haberle mandado una carta desde Francia. A pesar de deplorar la política—que es para ella esa araña negra y peluda—Pepita parece ser la única que comprende la inutilidad de los esfuerzos de la guerrilla y la fatalidad de la situación del país, abandonado por las potencias extranjeras:

¿Sabe por qué están escondidos? ¿Lo sabe usted? Porque si usted no lo sabe yo se lo voy a decir. Porque la guerra se ha acabado, por mucho empeño que pongan ustedes, y aquí nadie tiene ganas de más guerra. Estamos más muertos que vivos. Estamos todos muertos. Y solos. Estamos solos. Se acabó. Y punto final. Nadie va a rescatarnos. Nadie. (234)

Identificando esta verdad histórica que conocemos nosotros los lectores con lo que Pepita le dice a Celia, Chacón contrapone el discurso masculino de disciplina y sacrificio de Paulino y la guerrilla al sentido

común de una población cansada ya de luchar en vano, encarnada en Pepita, quien representa la figura de la mujer que está harta de seguir los delirios ciegos de esos hombres que creen en luchar hasta el final, sin ver que ese final ya ha llegado. Todos viven escondiendo la verdad de la derrota, que intuyen pero ninguno se atreve a admitir.

Chacón utiliza la técnica del “suspense anómalo” (término proveniente de la psicología de la ficción de Gerrig y que previamente describimos) con frecuencia en la novela. Sabemos el desenlace de la guerra pero nos identificamos con la incertidumbre de los personajes. Mediante esta estrategia, la autora consigue involucrar al lector de un modo más activo, provocando lo que Gerrig denominaba *participatory responses*, en particular el *replotting* (la búsqueda de alternativas a un desenlace que no nos satisface), el cual lleva al lector a reflexionar críticamente sobre los acontecimientos históricos, al invitarle a imaginar escenarios alternativos.

Pepita es capaz también de leer las intenciones del doctor Ortega cuando la saca de gobernación—entiende que Fernando no quiere ayudarla a ella, sino ayudarse a sí mismo—y cuando, después de haberla echado de su casa a petición del padre (quien piensa que le su hijo le pidió interceder por Pepita por otros motivos “carнаles”) va a verla a la pensión para ofrecerle un aguinaldo, Pepita le responde:

—Mal pago me dio echándome de su casa, no quiera lavarse la conciencia en la mía. Mal pago me dio, no vuelva a figurarse que puede pagarme algo más. Lo que usted viene a comprar no está en venta. (316)

De nuevo Chacón nos presenta la capacidad de Pepita para entender lo que ocurre a su alrededor, lo que piensan y sienten los demás y para adaptarse a ese conocimiento y actuar en consecuencia. Guiada por el sentido común ocupa una posición de superioridad moral.

Chacón coloca también en una posición de superioridad dentro del mundo masculino al personaje de Elvira. Cuando su hermano Paulino, luego de rescatarla de la prisión, se la lleva consigo al monte, Mateo la tolera porque le cuenta cosas de Hortensia y a pesar de que pronto es capaz de reconocer su valor e inteligencia, la rechaza por principios, porque las mujeres “no deben andar como gatas salvajes por el monte” (261). Mal guiados por este estereotipo misógino y por la juventud de Elvira, Mateo y el resto de los guerrilleros son incapaces de reconocer la valía y entendimiento de su compañera. Pronto ésta los sacará de su error:

—No me trates como una cría, Tordo, que yo he visto lo que ha pasado ahí dentro con algunos de los jefes de las brigadas. Y ahora veo que te han comido la moral los que acusan a los comunistas de pretender la hegemonía en la UNE al organizar las guerrillas. A ver si dejáis la rivalidad para el enemigo y la desconfianza para los traidores, que ya está bien de enfrentamientos entre nosotros. (292)

Este discurso conciliador contrasta con la actitud de confrontación que muestran los guerrilleros hombres, de nuevo estableciendo a una figura femenina como portadora de una sensatez que resulta crítica en ese momento, en el que necesitan estar unidos.

La teoría mental nos ayuda asimismo a analizar el personaje de Mercedes, la guardiana “buena”. Con este personaje, Chacón busca representar la figura de la funcionaria viuda de guerra a la que el régimen emplea como carcelera y cuya motivación personal (su marido y a menudo los hijos han sido asesinados por los rojos) puede asegurar un trabajo “eficiente” de represión sobre las presas, basado en el rencor y la venganza.

Este personaje, del que todas desconfían, intenta a lo largo de toda la novela ganarse la simpatía de las reclusas. Cuando Elvirita se encuentra enferma y delirando de fiebre, Mercedes les da unas píldoras que ha traído a escondidas. Tomasa representa la falta de confianza hacia las supuestas buenas intenciones de la guardiana:

A Tomasa no se le ablanda el corazón... por mucho que sepa que Mercedes se arriesga a ser descubierta por la chivata... No se ablanda porque a ella no se la dan, nadie se la da, y la nueva solo pretende hacerse la buena. (34)

En el capítulo diecisiete de la segunda parte, cuando Tomasa pierde el control de sus emociones y grita, Mercedes, “la funcionaria con moño de plátano que quiere hacerse la buena” le advierte que se calle si no quiere que le aumente el castigo. Esta vez es la propia Chacón como narradora, la que emplea esta expresión, “hacerse la buena”, subrayando la ambigüedad del personaje. Mercedes insiste en dar a entender que no quiere castigarla, pero tendrá que hacerlo para evitar que las demás guardianas la tachen de blanda:

—Por Dios, Tomasa, que me toca guardia en la capilla y tengo que irme. Y mis compañeras se están quejando de sus gritos y ya no sé qué decirles. No me obligue a hacer lo que no quiero hacer. Cállese usted, que se la está buscando y la puede encontrar. (216)

Dentro de su delirio emocional, Tomasa nos ofrece un razonamiento lúcido a estas palabras:

Qué más puede encontrar. Qué más puede hacer la novata pretendiendo no querer hacerlo. Se creará que es buena. Pero a ella no se la da. Quien nace monje no necesita hábito, y ésta ha nacido con su cargo pintado en la cara. Y buena no es, por mucho que se empeñe. Ésa es de las que espera en la esquina, de las que ofrece una mano y con la otra afila el cuchillo. No se la da. Y no va a conseguir que se calle. (216)

La sospecha de Tomasa funciona también en la novela como símbolo de la falta de confianza de los perdedores hacia las mentiras del régimen. Al final de la guerra, “el Caudillo ofrecía magnanimidad y perdón a todo el que no tuviera manchadas las manos de sangre” (60), estrategia con la que Franco buscaba que los republicanos se entregaran voluntariamente para ejecutarlos o encarcelarlos. El régimen emplea la misma técnica para intentar dismantelar la guerrilla, repartiendo octavillas en los montes “donde se asegura el perdón a los huidos que se entreguen y no tengan manchadas las manos de sangre y un entierro en suelo sagrado con rito cristiano a los demás... Muchos creyeron estas promesas” (267).

Ante esta ofensiva psicológica, la guerrilla se ve obligada a

repartir folletos donde se informa de la suerte que corren los que se entregan. Toda la red de enlaces está implicada en la labor de disuadir a los que alberguen la más mínima duda...La gente sabe que los panfletos que han sembrado en el monte están llenos de mentiras. (267)

El seguimiento que nosotros los lectores hacemos de este complejo entramado de mentiras, intenciones, lecturas acertadas y equivocadas, ocultamientos y revelaciones que Chacón crea a través de sus personajes—obligándonos en todo momento a imaginar lecturas alternativas—es parte de la intencionalidad de la propia novela. Chacón busca provocar en los lectores una visión crítica que lleve en última instancia al apoyo del proyecto de recuperación de la memoria histórica, a través del apoyo a su propio proyecto de difundir testimonios acallados.

La tercera y última pieza que considero fundamental en este proceso de reflexión crítica y revisión de la historia oficial, es la utilización de estrategias dirigidas, por un lado a representar la empatía (o su falta) de los personajes y por otro a provocar una respuesta empática en los lectores, principalmente en aquellos que pueden identificarse con los personajes de la novela, bien por pertenecer ellos mismos a la generación que debe recuperar su memoria dormida o a las generaciones posteriores, de la post-memoria.

La empatía existe a un nivel más básico y corporal entre las reclusas, que se identifican entre ellas y se imitan, creando un todo homogéneo, una sola identidad que tiende a pensar y actuar al unísono, un mundo intermental, donde el quejido de una es el quejido de todas.

Juntas viven el miedo y sienten en el cuerpo las calamidades de su situación, reprimen el llanto y se ayudan solidariamente, se apoyan y se cubren.

Quizá el ejemplo más evidente de esta empatía carcelaria, que convierte la voz de todas las presas en una sola, sea el canto de “La Internacional” que ya describimos, en el que los mecanismos de imitación humana hacen posible la protesta del grupo entero, de esas voces que no tienen que alzarse de modo individual, pues cobran fuerza sumándose.

En el personaje de la guardiana Mercedes, Chacón representa la empatía fallida, la que quiere ser acción prosocial pero se encuentra con la desconfianza de los sujetos a los que quiere ayudar. Como vimos, las reclusas sospechan que Mercedes “se está haciendo la buena”, en particular Tomasa, que desconfía de todas las funcionarias.

Sin embargo, Mercedes es de hecho la única funcionaria que muestra empatía hacia la situación de las presas. Cuando Hortensia va a ser ejecutada, le permite amamantar a la niña (219) y es ella quien recibe a la pequeña Tensi y se la entrega a Pepita junto con los cuadernos y objetos personales de Hortensia, evitando que la niña se convierta en una más de las bebés desaparecidas que son llevadas a la inclusa o dadas en adopción de modo ilegal. Abre también así la posibilidad de que Tensi pueda acceder a la memoria escrita de su madre.

Por la blandura de su carácter, Mercedes no se identifica con el resto de las guardianas y pide el puesto de ayudante en la enfermería, junto al doctor Ortega. A pesar de que Tomasa la había desafiado frente a todas con el episodio de La Internacional, Mercedes intercede para que se

salve de una muerte inminente en la celda de aislamiento y ayuda a Sole a darle de comer en secreto para que se restablezca.

El día de navidad, en su intento de ser aceptada por las presas, Mercedes se les acerca para hacer un comentario sobre el regalo que ha recibido Reme: “Qué silla más bonita” y se encuentra con la frialdad de Hortensia—“Déjenos en paz... Hágame usted ese favor, estamos en familia y en familia queremos estar” (151). Con este nuevo desafío, al que Mercedes en la debilidad de su carácter no puede enfrentarse, Hortensia le deja claro que ella no pertenece al grupo, a la vez que le recuerda su posición marginal de ser humano entre dos mundos, sin poder pertenecer a ninguno. Ni Hortensia ni el resto de las reclusas son capaces de sentir empatía por Mercedes, a quien ven como un instrumento más de la represión del régimen, sin que el comportamiento benigno de la guardiana les haga cuestionar esa lectura.

Con la excepción de Mercedes, la falta de empatía empapa el comportamiento de todas las guardianas (en particular de la hermana María de los Serafines) y es especialmente notable en los documentos oficiales. Los documentos relativos a los indultos, exhiben una empatía falsa e hipócrita. El documento en el que se le rechaza el indulto a Jaime reza:

Lamenta S. E. que su familiar no haya sido beneficiado por este decreto y anota su nombre por si se presenta ocasión propicia para hacer alguna petición a su favor. Se despide de ella cordialmente en el Señor, y aprovecha la ocasión para

ofrecerle el testimonio de su distinguida consideración y aprecio. (342)

Chacón añade un nivel más de complejidad a la presencia y ausencia de empatía que presenta la novela al atribuírsela a personajes de los que en principio no la esperamos o la creemos imposible. En el contexto de la rigidez de las normas religioso-sociales del franquismo, a Pepita se le rechaza la solicitud de matrimonio con Jaime, ya que éste es comunista y ateo y se niega a renegar de su ideología. Chacón nos dice que, en un intento de poner al capellán de su lado, Jaime le preguntó si él se quitaría la sotana por alguna razón: “Cuando el cura respondió que por ninguna, él le pidió que entendiera que un comunista tampoco abandona por ninguna razón su ideología” (335). Será finalmente Pepita la que consiga la empatía del clero, al contarle al sacerdote los detalles de su historia y demostrarle que no va a descansar hasta que consiga casarse:

Las cosas son así o como queramos que sean. Yo soy cristiana y usted es cura. Las cosas son así, pero también pueden ser de otros modos y de otras maneras, y usted no puede decirme eso para que yo me conforme, que a mí se me han juntado ya las hambres con las ganas de comida no me voy a conformar. Mire, padre, yo lo traigo todo, menos el libro de familia que tenemos que ir los dos al juzgado, lo traigo todo, la fe de bautismo, el certificado de nacimiento, mío y de él, una devoción grandísima y esperanza de que usted consienta en casarme y San Tadeo me ampare. (362)

De modo muy diferente a como Jaime había intentado que el capellán enfatizara con su causa—con un discurso de disciplina y lealtad política—Pepita le muestra al cura una determinación humana que le conmueve, capaz de sortear todos los obstáculos burocráticos e ideológicos que se le ponen. De nuevo, Chacón coloca a Pepita por encima de Jaime.

El último ejemplo que quisiera comentar es quizá el más complejo de la novela y el que mejor evidencia la conexión entre empatía y cuerpo. Se trata del episodio en el que Fernando, el doctor Ortega recuerda la matanza de Paracuellos del Jarama, en la que él fue testigo pasivo, por la que dejó la medicina y se siente culpable. Chacón nos describe así el episodio:

El vio morir a los prisioneros... Miró. Y es culpable. Miró. Y no dijo ¡Basta! Ni una sola vez. ¡Basta! Miró como caían los cuerpos. Y se ahoga. Miró como brotaba la sangre. Miró. Y le gustó mirar. Y lo sabe. Miró brotar la sangre. La sangre. Arterias. Venas. La yugular, la carótida, la femoral, la aorta, la ilíaca, la safena... Y sólo echó a correr cuando cayó en la cuenta de que estaba observando el brotar de la sangre como si estuviera diagnosticando la procedencia de una hemorragia. Miró. No pestañeó ni una sola vez. Y ahora siente repugnancia. Es posible que fueran casi mil muertos y él no vio la cara de ninguno. (107)

La curiosidad científica y placer voyerista del doctor Ortega crean una distancia que deshumaniza a las víctimas de la masacre (para el médico

son solo unos cuerpos que sangran) y que bloquea su respuesta empática, impidiendo que intente detener la tragedia.

Con este episodio, Chacón nos remite al fenómeno de la pasividad cómplice de aquellos que fueron testigos de crímenes de guerra y callaron, miraron y no actuaron. Al colocar en el centro del episodio a un personaje que los lectores identificamos con la resistencia y al que se reviste en principio de un comportamiento ético irreprochable (Fernando se arriesga a ir a curar a Felipe de su herida), Chacón nos hace reflexionar acerca de un peligro que nos alcanza a todos: el mirar hacia otro lado cuando la desgracia no nos toca, el mantenernos como testigos pasivos ante la necesidad de recuperar nuestra memoria. Pensar en las víctimas de la represión franquista simplemente como cuerpos enterrados en una fosa, olvidando los testimonios de su experiencia.

Cap. V: *La voz dormida* película

5.1 Intención, recepción y prejuicios

A través de la crítica de Carmen L. Lobo publicada el veintiocho de octubre del año 2011 el periódico *La razón* camuflaba su disgusto ideológico ante la película de Zambrano de la siguiente manera: “no ha resistido bien su traslado a la gran pantalla”. Más adelante añadía: “la sensación del viejo disco rallado, para que nos entendamos”, calificando el filme de maniqueo y esgrimiendo el título “Es la guerra otra vez”.

Esta crítica resulta reveladora en tanto que da voz a dos de los prejuicios que hemos venido comentando a lo largo de este trabajo: la obligación de fidelidad que tiene la adaptación a la obra literaria que le da origen y el cansancio que produce en ciertos sectores el volver a rescatar la memoria de las víctimas franquistas e insistir en que se hable de un tema que incomoda a muchos.

La crítica de Nuria Vidal aparecida en la revista *Fotogramas* el veintiuno de octubre del mismo año y más neutra en su aspecto ideológico, lamentaba que siendo *La voz dormida* una gran novela, la película no estuviera a su altura. Alababa la elección de sus protagonistas que “llenan de humanidad sus personajes y justifican ir a verla”, mientras que se quejaba de su aroma de cartón piedra del cine de época español. Terminaba la crítica describiendo la novela y su adaptación comparativamente: “la novela es una novela moderna sobre la Guerra Civil; la película es una película vieja sobre la Guerra Civil”.

El País, por mediación del crítico Carlos Boyero, utilizaba el mismo término “carton-piedra” y comentaba su falta de matices: “personajes y sentimientos descritos a brochazos en vez de pinceladas”. Continuaba Boyero diciendo:

Casi todo resulta previsible, enfático y forzado en una trama que no te deja pensar por ti mismo, que intenta manipularte torpemente. No es un problema de maniqueísmo (imagino que en la realidad esas monjas, curas, carceleras, policías y militares podían ser incluso más abyectos y crueles que los que aparecen aquí) sino de que el director logre implicarte en lo que está narrando.

Un elemento clave conseguía para Boyero romper el encorsetamiento: la presencia de Pepita:

En esos momentos esta película de fórmula logra respirar, adquiere cierta vida, te conmueve el presente y el futuro de esa mujer, te hace gracia en medio de los espantos que padece, existen los matices, la entiendes y la quieres.

El propio Zambrano habla en diversas entrevistas de cómo la novela consiguió conmoverle y de cómo, consciente de encontrarse ante una novela extraordinaria, se decidió a adaptarla. En uno de los muchos *blogs* en los que escribe sobre la obra de Chacón nos dice “Cada párrafo me

llenaba de emoción, cada página la veía llena de imágenes cinematográficas”⁹⁸.

Zambrano señala la emoción recibida de la lectura de la novela como uno de los principales catalizadores de su película, junto con el compromiso de continuar con un proyecto y unas ideas que entusiastamente había compartido con Chacón antes de la muerte prematura de ésta. Le mueve también un deseo de contribuir a hacer justicia sacando a la luz la brutal repression franquista.

A pesar de los prejuicios de la crítica, *La voz dormida* obtuvo el reconocimiento general del público, además de tres Goyas (dos por el trabajo de sus actrices y uno a la mejor canción original) y fue nominado a otros seis (incluidos mejor película, mejor director y mejor guión adaptado). Estos logros apuntan a que, a pesar de su supuesta calidad de cartón piedra, la película de Zambrano consiguió tocar una fibra de la sociedad española.

Hasta qué punto es mérito propio y hasta qué punto la película de Zambrano se beneficia de la empatía levantada por la novela de Chacón y vive a su sombra es difícil de determinar. Entre las dos se establece una conexión intertextual que beneficia a ambas y que no sólo opera en la dirección literatura-cine (por ejemplo, al personaje de Pepita en la novela la película le aporta la fuerza expresiva de María León).

⁹⁸ En <http://www.noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/15998-benito-zambrano-escribe-sobre-qla-voz-dormidaq.pdf>

Si bien es tentador pensar en *La voz dormida* de Zambrano simplemente como la adaptación de la novela de Chacón, es importante, como discutimos con anterioridad, reconocer su autonomía como producto artístico. Así, aunque a continuación me referiré comparativamente a los aspectos intencionales de las dos “voces”, señalando sus similitudes y diferencias, consideraré la película dentro de la especificidad de su medio fílmico como un producto derivado pero independiente de la novela.

5.2 La película en relación a la novela

Como intentaré demostrar en estas páginas, el proyecto de Chacón y el proyecto de Zambrano son uno y a la vez dos muy distintos. Ambos comparten la intención de difundir el testimonio de los represaliados, y en particular de las mujeres. Ambos son conscientes, de las posibilidades y limitaciones del medio con el que trabajan. Chacón tiene a su disposición el poder de la palabra (la suya y la de aquellos que le prestan su testimonio) y es consciente del aspecto de verosimilitud que se confiere a la novela de testimonio y que juega a su favor a la hora de legitimar los discursos que incluye, de conferir a su obra la hibridez que previamente discutimos y de desdibujar las fronteras entre lo oficial y lo cotidiano, la historia y la memoria.

Zambrano se mueve en un ámbito muy distinto, el cine de ficción y en concreto el subgénero de películas sobre la Guerra Civil, del que se espera a menudo un cierto realismo, intensidad emocional y en muchas ocasiones el maniqueísmo de unos personajes y situaciones planos, sin complejidad, sin matices.

Cabe preguntarse si las críticas que recibiera Zambrano de su película como un producto de cartón piedra estuvieron motivadas por la propia percepción que de este género tienen los críticos o por la falta de entendimiento del proyecto de este director, quien lejos de hacer una película de época, nos presenta un ejercicio esperpéntico de contrastes, dirigido a provocar una fuerte reacción emocional en el espectador.

Chacón posee la palabra y ésta pone a su disposición un material metafórico y una profundidad psicológica y emocional que Zambrano debe alcanzar a través de la imagen y el sonido. De hecho la película de Zambrano no trata de imitar la novela a través de otro código, sino que busca amplificarla, completarla, dotarla de la proyección que el cine ofrece, tanto a través de la imagen como por medio de su difusión y consumo.

La intención de Benito Zambrano de amplificar los aspectos emocionales de *La voz dormida* queda clara desde la dedicatoria de la película: “Esta película quiere ser un homenaje a todas las mujeres que lloraron en silencio en las puertas y las tapias de los cementerios. A las mujeres que se sacrificaron por los encarcelados y los perseguidos. A todas las mujeres que murieron en las comisarías, en las cárceles o frente a los pelotones de ejecución”.

Con esta amplificación, busca Zambrano el extremo, la reacción, el mover al público, provocar su empatía y al mismo tiempo, hacerle reflexionar. Su proyecto es un firme ejemplo en mi opinión, de cómo el cine busca promover lo que se denomina en psicología del desarrollo y social la hipótesis empatía-altruismo, es decir la intuición de que aquellos

productos culturales que nos invitan a entender las emociones de otras personas y sentir con ellas, nos permiten acercarnos más a ellos, evitando que los deshumanicemos y les hagamos daño, a la vez que nos mueven a ayudarlos si se encuentran desfavorecidos.

El segundo proyecto de Zambrano es ofrecernos una versión alternativa de *La voz dormida*, una que llene los huecos que aquella intencionalmente dejaba, que permita al lector imaginar lo que pasa fuera de las líneas, tener una respuesta participatoria (como Gerrig las denomina). El espectador que ha visto la novela tiene la libertad de dejarse llevar por los nuevos planteamientos y combinaciones que le ofrece la película o establecer un diálogo entre la película y la novela en el que lleva a cabo un replotting (reargumentación o reorganización) de la historia.

Zambrano altera la linealidad de la narrativa, toma, sustituye y/o enfatiza unos episodios por encima de otros, cambia los nombres y los roles de algunos de los personajes de Chacón y, así, su película corre en ocasiones paralela a la novela, por distinto cauce, otras como afluente y otras como meandro. Zambrano entra y sale de la historia de Chacón cómo más le conviene para sacar adelante su propio proyecto.

5.3 Cine y cognición

En la sección teórica del presente trabajo discutimos la especificidad del medio fílmico desde un punto de vista cognitivo. Si, como decíamos, el medio literario posee la ventaja de ofrecer al lector una mayor apertura psíquica de los personajes, una ventana a lo que piensan, creen, sienten y esconden—en otras palabras, posee lo que podríamos llamar una mayor

densidad en términos de teoría mental—el cine posee la ventaja, merced a nuestra biología, de llegarnos de modo más directo.

Mientras que en la literatura necesitamos la mediación del lenguaje para acceder a lo que se nos cuenta, el cine se asemeja a nuestra contemplación natural del mundo, dotando nuestra experiencia de una impresión de autenticidad basada en el principio de la imitación. Como previamente vimos, los espectadores seguimos con el cuerpo a los actores, merced a nuestras neuronas espejo, nos movemos y sentimos con ellos.

A continuación recapitularé brevemente algunas de las ideas clave que discutimos en la sección teórica acerca los aspectos específicos del medio fílmico que nos servirán para reflexionar sobre la adaptación de la novela de Chacón.

1. El acceso al cuerpo de los personajes ocurre de modo directo en la película, lo que facilita nuestra comprensión de la intencionalidad. De acuerdo con la teoría de la interacción propuesta por Gallagher, procesamos las intenciones de los demás y le damos sentido a su comportamiento durante la interacción social (los observamos entenderse y a su vez los entendemos y entendemos sus motivaciones).
2. El cine tiene a su disposición una serie de herramientas “biológicas” con las que puede atraer y manipular la atención de los espectadores. De acuerdo con los supuestos de neuropsicólogos y psicólogos como Oatley,

elementos como la acción o la violencia, despiertan en nosotros un interés inmediato, fruto de nuestra capacidad evolutiva para proteger nuestro organismo. Del mismo modo, nuestro aparato visual está preparado para percibir en contrastes de luz y movimiento. Percibimos más claramente lo que destaca y se desplaza sobre un fondo de carácter estático.

3. El cine “compensa su aparente falta” de profundidad psicológica con la focalización, la temporalidad y el sonido.
4. Si bien es posible entender y empatizar con los personajes de un modo paralelo en la literatura y el cine, el cine cuenta con la ventaja añadida de la inmediatez de la imitación. Al observar a los personajes en acción, los entendemos imitándolos con nuestras propias acciones, pues para ello estamos programados por la naturaleza.

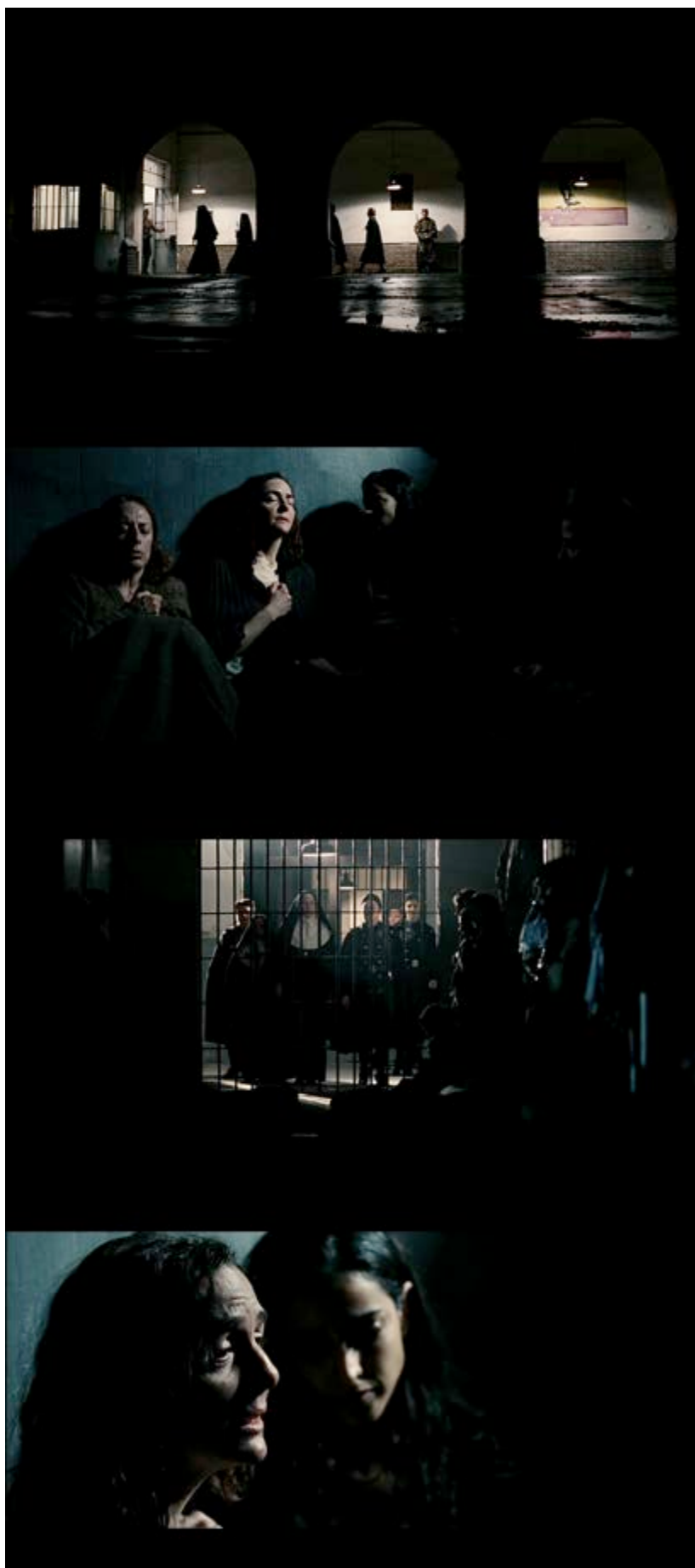
Veamos ahora de qué manera específica contribuye la propuesta fílmica de Zambrano a nuestra experiencia de los testimonios y acontecimientos narrados por Chacón.

5.4 Estrategias fílmico-cognitivas de *La voz dormida*

Zambrano comienza su película haciéndonos pasar a los espectadores por una de las tenebrosas galerías de la prisión para después mostrarnos una reja y las figuras en claroscuro de tres reclusas, entre ellas una condenada a muerte. La oscuridad del interior de las celdas contrasta con la claridad del alba en el que llegan la hermana María de los Serafines y demás funcionarios preparados para la saca.

Zambrano alterna varios planos de conjunto de las guardianas llamando a las reas con los primeros planos de las dos reclusas que consuelan a Ángeles, la condenada que tiembla, llora y repite que no ha hecho nada. La ayudan a vestirse mientras se orina encima y queda paralizada, se levanta finalmente repitiendo “qué lástima de mi madre” y Hortensia le dice, “no llores, que no te vean llorar, no les des ese gusto”.

Las mujeres se abrazan apretándose unas contra otras para paliar el miedo y la rabia. Se marchan reas y verdugos y se apagan las luces. A continuación vemos una fila de condenados contra la tapia del cementerio y al pelotón que carga y fusila a los reos. Finalmente uno de los fascistas se encarga de administrar los tiros de gracia, que resuenan en las galerías de la prisión y son seguidos por los gritos de protesta de las reclusas: “¡asesinos! ¡fascistas!” y de un creciente murmullo que entona “La Internacional”. La cámara muestra a Hortensia y a las otras reclusas alzando los puños. Continúa sonando el himno mientras vemos cómo los falangistas ponen a los ejecutados en cajas de madera y avistamos a Ángeles, la reclusa que Zambrano había singularizado.





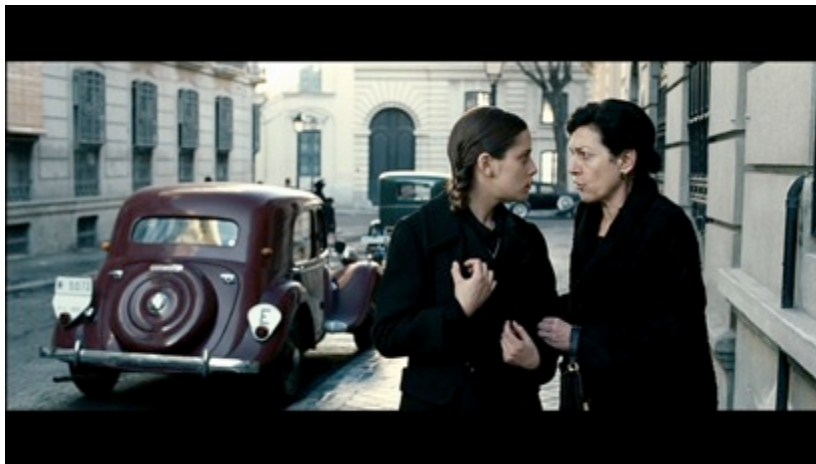
Esta primera escena marca el tono emocional de la película. La iluminación en claroscuro y los primeros planos de las presas, con el miedo y las lágrimas en los ojos, nos meten de cabeza en la temática de sufrimiento y muerte anunciada en la dedicatoria. Se trata de estrategias dirigidas a atraer nuestra atención emocional. El contraste visual nos obliga a seguir esas caras y esas miradas, mientras que el contraste sonoro (los tiros de gracia contra el silencio de la galería) nos mantiene alerta. Asimismo, Zambrano enfoca nuestra atención en una de las condenadas, a la que después nos presenta muerta. Esta técnica de singularización sirve para crear proximidad y contribuye a amplificar nuestra respuesta emocional. Zambrano ha escogido trasladar el episodio del canto al unísono de “La Internacional” (que aparecía en el capítulo trece de la novela) a esta primera secuencia, dotándola—a través de la emoción que provoca el himno—de una fuerza expresiva que nos arrastra directamente al ojo del huracán de la historia, *in medias res*.

El tema de la mirada crea una continuidad entre la novela y la película. Del mismo modo que Chacón nos ofrecía primeros planos literarios de los ojos de los personajes llenos que emociones (que las muestran o las esconden) los personajes que crea Zambrano se comunican o se evitan con los ojos.

Hacia el minuto 10:00:00 de la cinta, Zambrano nos presenta la secuencia en la que Pepita va por primera vez a la casa donde servirá. Doña Celia la acompaña y antes de llegar le da un consejo: “aquí en Madrid hay que tener mucho cuidado con lo que se dice. No te puedes fiar de nadie. Tú como si fueras invisible”. Con la visita a casa de don Fernando Ortega, Pepita se inicia en el mundo del ocultamiento, las

miradas interrogativas y las medias verdades en el que están inmersos los madrileños que no pertenecen al régimen pero viven en él camuflados.

Cuando don Fernando le dice a Pepita que sabe que tiene una hermana en la cárcel de Ventas, Zambrano cambia a un primer plano de los ojos agitados de la joven: “Sí, señorito, pero mi hermana no ha hecho nada”. “A mí no tienes que darme ninguna explicación”, le tranquiliza don Fernando y a continuación le especifica en voz baja que “no hace falta que la señora se entere, ni que vienes de parte de doña Celia”. De esta manera nos enteramos los espectadores de la división ideológica que existe en casa de Fernando, mientras tenemos de frente esos ojos azules confusos e inquietos de Pepita.





A continuación entramos en la habitación donde Amparo, la mujer de Fernando, está pintando un cuadro con dos falangistas. Fernando le presenta a Pepita como la sustituta de Dolores. Nada más verla Amparo le hace una serie de preguntas a modo de interrogatorio, a las que Pepita responde en principio, sin reparo:

AMPARO

¿Por quién llevas luto, Pepita?

PEPITA

Por mi padre, Señora.

AMPARO

Que murió...

PEPITA

Lo fusilaron, Señora.

AMPARO

¿Quiénes? ¿Los nuestros o los rojos?

PEPITA

Los nuestros, Señora.

(Fernando cambia de tema)

FERNANDO: Pepita además de cocinar y coser sabe leer y escribir, ¿verdad?

PEPITA: Lo justo. También me sé las cuatro reglas.

FERNANDO: Así no tendrás más problemas con la lista de la compra.

AMPARO: ¿Eres andaluza?

PEPITA: Sí, Señora.

AMPARO: ¿Por qué te viniste a Madrid?

(Pepita se queda callada y busca a Fernando con la mirada. Duda y finalmente responde).

PEPITA: Para ayudar a mi hermana, Señora.

AMPARO: ¿Qué le pasa a tu hermana?

(hay un silencio incómodo y largo en el que se intercambian miradas)

FERNANDO: Por favor, Pepita, contesta.

PEPITA: Está embarazada. Y presa en la cárcel de Ventas.

AMPARO: ¿Tú eres comunista?

PEPITA: No, Señora, yo no soy comunista y nunca lo seré.

AMPARO: Pero tu padre y tu hermana sí.

PEPITA: No, Señora, mi padre no era comunista y nunca le hizo mal a nadie. Me lo mataron sólo porque no encontraron a mi hermana.

AMPARO: ¿Sabes por qué llevo luto yo?

PEPITA: No, Señora.

AMPARO: Porque los rojos mataron a mis dos hermanos pequeños.

PEPITA: Lo siento mucho, Señora. De corazón se lo digo. La guerra ha sido muy mala para todo el mundo. Pero es lo que digo yo, que ya que ha llegado la paz es hora de perdonar y de vivir tranquilos.

AMPARO: ¿Eres una buena cristiana?

PEPITA: Intento serlo, Señora, con la ayuda de Dios. Voy a misa todos los domingos, confieso y comulgo.

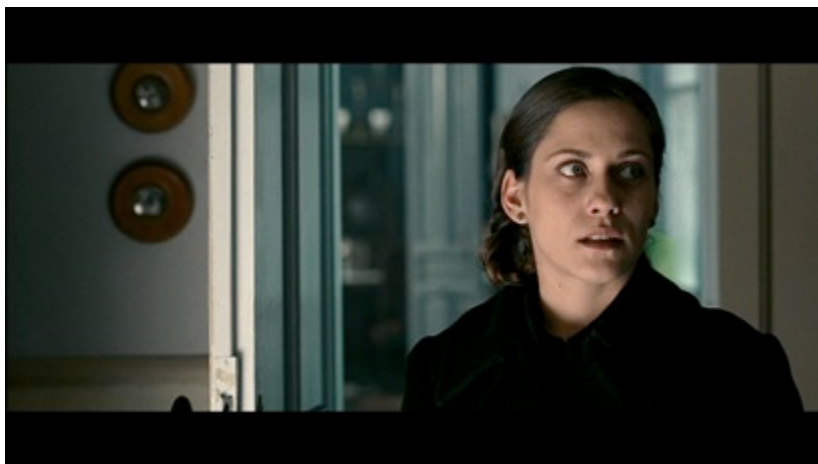
AMPARO: Está bien, te quedarás una semana a prueba. Entrarás a las nueve para el desayuno y podrás irte después de dejar la cena hecha. Empezarás hoy.

PEPITA: Gracias, Señora.

AMPARO: Y que nadie se entere de que tienes una hermana presa, sino tendré que echarte.

PEPITA: Lo que usted mande, Señora





Zambrano aprovecha esta secuencia del encuentro entre Amparo y Pepita para hacernos tomar la perspectiva ideológica y emocional del “otro”, del nacional, ayudándonos a empatizar con él, enfatizando sus cualidades humanas, universales. Esta secuencia alterna planos medios de Pepita, y Amparo hasta que Amparo le pregunta “¿Por qué te viniste a Madrid?, momento en el que la cámara se acerca a la Señora. En este momento Pepita calla y busca los ojos de Fernando (¿debe responder?). Él la mira y ella contesta. Cuando Amparo quiere saber qué le ocurre a la hermana de Pepita, se da un silencio incómodo en el que Zambrano intercala varios planos de los personajes mirándose en silencio. Pepita se defiende de las acusaciones de socialista que le lanza Amparo y cuando Amparo le cuenta que los rojos fusilaron a sus hermanos, se le humedecen los ojos y le muestra a Amparo empatía, seguida de una reflexión que simboliza una de las causas del pacto de silencio (la gente está cansada de guerra y quiere olvidar y vivir en paz).

Zambrano trabaja la intensidad emocional de la mirada y su papel a través de los encuentros entre Hortensia y Pepita en la cárcel. Cuando se encuentran por primera vez, ambas lloran con la alegría de verse en los ojos y Hortensia le pide a su hermana que le lleve una carta a Felipe, su

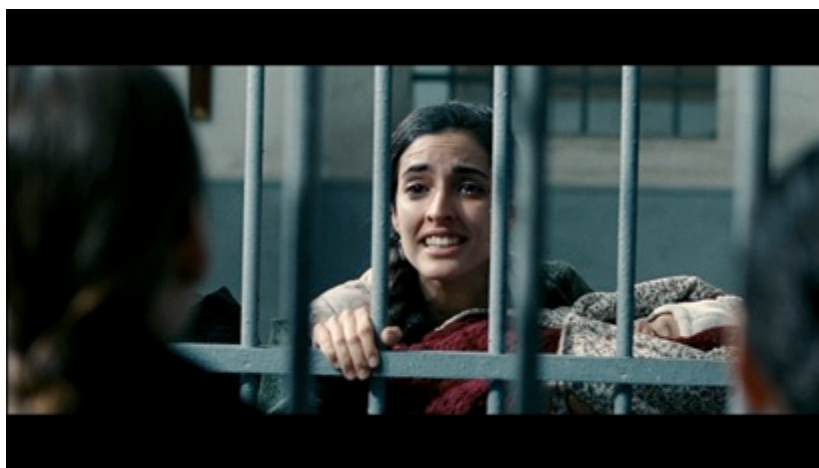
marido. Pepita asustada le ruega que no se lo pida, que no tiene sangre para eso, que si la cogen lo dirá todo. Tensi solloza buscando la empatía de la hermana. La necesitan, no tienen a nadie más. Pepita se aleja arrastrada por el huracán que las guardianas levantan al echar a los familiares del locutorio. No le responde a su petición, aunque le hará el favor a regañadientes.

En la película de Zambrano los ojos en primer plano de las protagonistas se clavan en los nuestros y a través de ellos, merced a los mecanismos directos de imitación, las emociones de ellas son también las nuestras.



El más emotivo de estos encuentros entre Hortensia y Pepita ocurre en el minuto 1:11:15, después del parto de Hortensia. En este encuentro, de nuevo con las lágrimas en los ojos, Pepita conoce a su sobrina Tensi. Sobre las tres mujeres planea la sentencia de muerte de Hortensia. La amargura de este destino se mezcla con la dulzura de verse. Pepita le habla de El Chaqueta Negra y ambas comentan en broma lo inapropiado de enamorarse en los tiempos que corren.

Zambrano amplifica el intenso estado emocional que esta secuencia nos provoca a través de la inclusión del tema original de la película “Nana de la hierbabuena”, que cantan las protagonistas y suspende por unos momentos el tiempo, casi apagando la algarabía del locutorio y haciendo que nos centremos sólo en la mirada y en la relación y el cariño que existe entre estas mujeres.



El último encuentro entre las dos, después de la detención de Pepita y su visita a Gobernación, resulta algo más frío. Pepita está hundida, pero trata de disimularlo, y Hortensia nerviosa. Hortensia se da cuenta enseguida de que algo va mal y Pepita le confiesa que estuvo en Gobernación, pero no dijo nada y no fue para tanto. Pepita, que sabe del fatal destino que ha

corrido Felipe, se lo oculta a su hermana cuando le pregunta por él. Hortensia sospecha que no le está diciendo la verdad (“Pepa, tú no me lo estás contando todo. Tú no me estás diciendo la verdad, que te conozco”). En la mirada de Hortensia vemos que quiere creer a Pepita pero no puede. Le pide que le diga a Felipe que se busque otra mujer y que le cuente todo a su hija. “Se lo vas a contar tú”, niega Pepita la cruda realidad. Le pide que le lea los cuadernos para que sepa quién era su madre y por qué luchaba. En un impulso desesperado Pepita le ruega a Hortensia que pida clemencia y perdón a las monjas y ella se niega: “son ellos los que tienen que pedir perdón”, le responde. Pepita insiste y Hortensia continúa: “No seas ingenua, hermana, ellos no quieren arrepentidos, ni quieren perdonar”. “Pero a ti qué trabajo te cuesta, qué trabajo te cuesta”, le insiste Pepita. “Que no me pidas eso, que si me vas a pedir eso, prefiero que no vengas más”. La visita queda interrumpida por la sirena que marca su final. Se despiden mirándose sin hablar.

La violencia con la que Zambrano abre la película encuentra también su eco intensificado en la escena del interrogatorio en Gobernación, esta vez de un modo aún más gráfico, a través de la tortura. A Pepita la detienen en una de sus visitas y la obligan a observar los cuerpos torturados de Felipe y de Paulino. Señalando a Paulino, los torturadores le preguntan si es El Chaqueta Negra. Ella lo niega. El Chaqueta Negra calla y evita la mirada de Pepita. Le preguntan una vez más y ella insiste en no conocerlo. Entonces, le electrocutan con las pinzas los pezones. Pepita grita y El Chaqueta Negra calla.

Cuando terminan, la encontramos desnuda en una celda y es el padre de Fernando—a quien imprudentemente había pedido ayuda para

su hermana en la cena de Navidad—quien la saca de allí, no sin antes humillarla y preguntarle si ha dado el nombre de su hijo. Zambrano nos presenta a continuación unos planos de la tortura del Cordobés y el Chaqueta Negra.







Además de remitirnos a la tortura y la muerte, esta secuencia nos lleva al abuso y la humillación que sufren las mujeres interrogadas y torturadas, a quienes a menudo también se violaba, algo que se sugiere a través de la desnudez de Pepita, pero que no se dice.

Chacón en su novela hizo que Pepita se desmayara antes de la tortura y que Fernando intercediera a tiempo para que la sacaran de Gobernación. En la película, en cambio, Zambrano enfatiza la vulnerabilidad de su cuerpo y elige para ella una tortura sexuada (en los pezones). Cuando el padre de Fernando la recoge, primero la humilla mirando su desnudez y después la amenaza, dejándole claro que no es nada. Después Zambrano nos lleva de nuevo a la tortura de los dos guerrilleros, que nos resulta muy difícil de ver como espectadores. Al Chaqueta Negra lo coloca en posición de mártir, mientras que la tortura de Felipe, colgado del techo, nos hace pensar en un animal muerto y descuartizado, en la carnicería humana que constituían Gobernación.

Además de la violencia de los carniceros del régimen, Zambrano amplifica la crueldad y falta de empatía hacia los presos que muestra el clero en la prisión. Encontramos ejemplos en la hermana María de los Serafines, que maltrata a Tomasa cuando ésta, para librar a sus compañeras del mal trago de tener que besar el pie al niño Jesús, desafía a la monja y acaba tirando al suelo al muñeco y rompiéndolo. En un arrebato de cólera la hermana le quita la porra a una de las guardianas y golpea sádicamente a Tomasa, llamándola puta y diciéndole que va a ir al infierno.





Hortensia, antes de su ejecución, se niega a bautizar a su hija. Cuando hacia el minuto 1:37:30 la llevan a la capilla, el cura le pide que le entregue a la niña y ella se niega. “Entregue a la niña por las buenas, si no se la quitaremos por las malas”. Mercedes la tranquiliza y le dice que ella la cuidará. El cura acusa a Hortensia de soberbia. La hermana María de los Serafines le pide que al menos salve el alma de su hija, que pida su bautismo, a lo que Hortensia responde: “para mi hija, lo único que pido es una España libre de curas y de caudillos”.

“Dios sabrá darte el castigo que te mereces”, le repite con crueldad el cura y continúa: “está bien, nos veremos frente al pelotón de ejecución. Veremos si allí sigues siendo tan soberbia”.



La crueldad de la hermana y el cura contrastan con la empatía que le muestra la funcionaria Mercedes, gracias a la cual puede amamantar por última vez a su hija. Ambas pasan unos minutos solas en la capilla y Hortensia le pregunta si está casada y si tiene hijos. Mercedes responde que le mataron al marido y a su hijo mayor en la guerra. Hortensia le aclara “Señora Mercedes, la guerra no la empezamos nosotros”. “Eso ya da igual”, responde Mercedes. “No, no da igual. La guerra nunca tenía que haber ocurrido”. Sigue un silencio interrumpido por los sonidos de la niña. A continuación sabemos que Mercedes se hizo funcionaria porque el sueldo de maestra no le llegaba. Hortensia exclama que le hubiera gustado mucho ser maestra, que enseñar debe ser lo más bonito del mundo. “Lo es”, responde Mercedes.



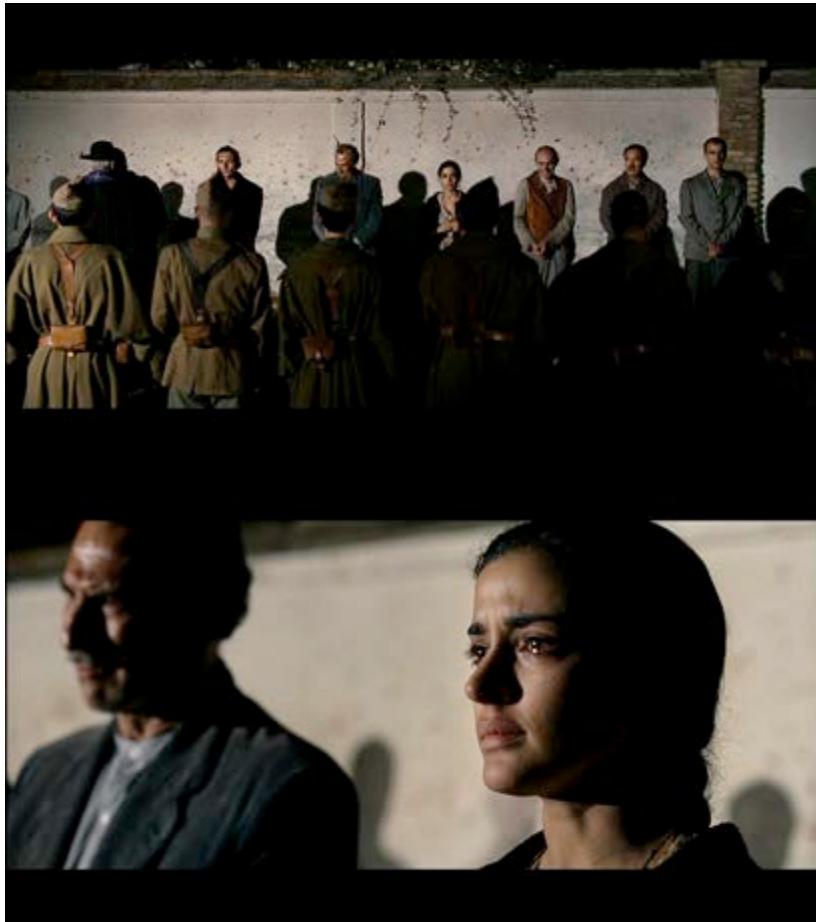


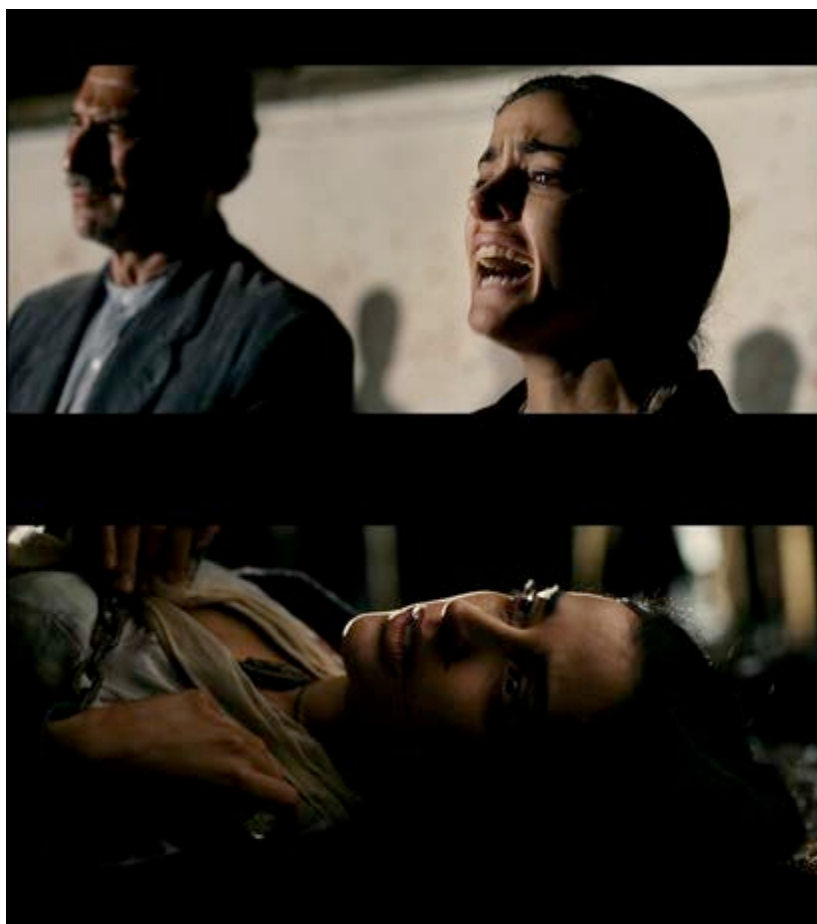
Este hermoso momento de contacto entre Hortensia y Mercedes, en marcado contraste con el intercambio que acaba de tener con el cura y la hermana, es enfatizado por Zambrano con una iluminación cálida y suave. Las expresiones en el rostro de Hortensia y Mercedes, que se sonríen una a otra, invitan al espectador a reflexionar sobre lo que las dos comparten, a pesar de encontrarse en contextos muy distintos.

Al igual que Zambrano hizo en el encuentro entre Pepita y Amparo, nos ofrece ahora un escenario para pensar en “el otro” como un ser humano, no como enemigo. Ambas son, por encima de su ideología, mujeres. El comentario de Hortensia sobre lo que le hubiese gustado ser maestra enfatiza esa empatía y el calor humano que Zambrano quiere

subrayar. Por un momento, Hortensia se identifica con Mercedes y ésta con Hortensia como madre.

La empatía de Mercedes se traduce en una buena acción, no sólo al permitir que Hortensia amamante a Tensi, sino también al velar para que no la lleven a la inclusa y se la entreguen a su hermana.

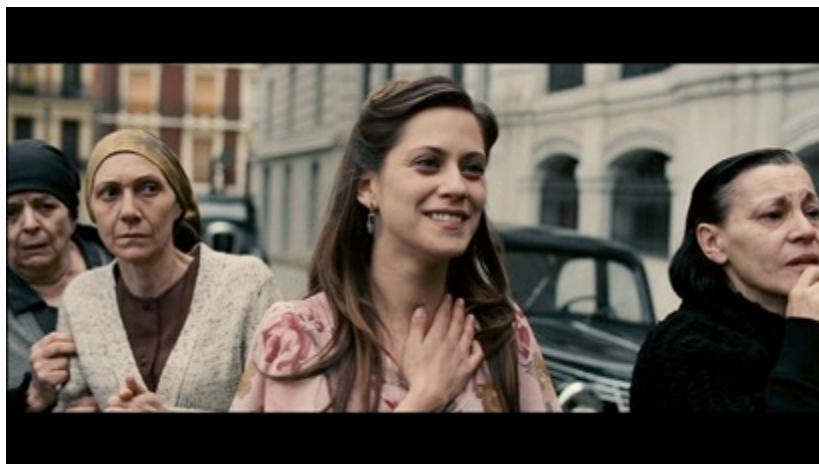




Los últimos momentos de Hortensia nos llevan en un movimiento circular al principio de la novela. Vemos de nuevo a los reos contra el paredón y después Zambrano se enfoca en la tristeza de los ojos de Hortensia, quien muere valiente gritando “¡Viva la República!” Con su muerte, Zambrano evoca la de muchas otras mujeres, como presenta la dedicatoria al principio de la película: “A todas las mujeres que murieron en las comisarías, en las cárceles o frente a los pelotones de ejecución”. Hortensia es una de ellas y representa a todas. Es la voz de todas.

La película termina con una nota feliz, narrada por Tensi, sobre su tía, quien finalmente consigue casarse con Paulino, después de tantos años. La vemos esperarle y ver como lo suben a un camión para trasladarlo. Pepita tiene ya treinta y nueve años, pero sigue siendo hermosa y

teniendo esos ojos azules imposibles, como los describía Chacón en su novela.



5.5 Consideraciones socio-ideológicas

Como hemos visto a través del análisis de estas escenas, el proyecto de Benito Zambrano difiere del de Dulce Chacón, a causa de las diferencias del medio con el que cada uno trabaja y se expresa. Sin embargo, ambos se caracterizan por un deseo consciente de manipular la realidad para el lector y el espectador, de modo que se provoque en él una respuesta empática y una posterior reflexión acerca de nuestra memoria histórica y su recuperación.

Dulce Chacón nos ofrece un lenguaje poético y una historia que transcurre de modo orgánico, como los propios testimonios que la forman y que anida en nuestra psique, dejando espacios para la reflexión y para la lectura alternativa de la historia. Chacón presenta personajes complejos y ambiguos que nos invitan a pensar de otra manera en el “otro”, a revestirle de la humanidad de la que el conflicto fratricida le ha privado.

Zambrano, por su parte, nos ofrece un claroscuro psicológico en el que figuras esperpénticas y deformadas como el cura, la hermana María de los Serafines, los militares (que condenan a muerte a Hortensia y sus compañeros sin detenerse si quiera a escuchar lo que tienen que decir, en un juicio farsa), los torturadores de Gobernación, el propio padre de Fernando y otros personajes forman parte de un grotesco carnaval del que sobresale por su humanidad Mercedes (y hasta cierto punto Amparo).

Este juego de contrastes de Zambrano ha sido malentendido por la crítica, quien lo acusaba, como vimos, de maniqueísmo y de presentar un mundo de cartón piedra. En mi opinión, la intención de Zambrano es precisamente esa, denunciar ese mundo de cartón piedra en el que están inmersos y al que Pepita, Hortensia y las demás mujeres oprimidas y sus compañeros de la resistencia dan vida, una vida que a ellos se les escapa dentro de la represión franquista. Lejos de proponer una única lectura ideológica, Zambrano propone que abordemos el problema de la recuperación de la memoria desde un punto de vista empático que enfatice valores humanos como la justicia y la solidaridad.

A partir de esa premisa, la película de Zambrano se mueve por esos espacios o huecos que Chacón le había proporcionado, escoge partes del testimonio que esta autora había incluido, imagina otras, añade, ofrece una oportunidad al espectador de imaginarlas por si mismo. En su búsqueda de la empatía del espectador utiliza técnicas que capturan su atención emocional (primeros planos de los rostros, miradas que se clavan en otras, que quieren ocultar la emoción que llevan dentro sin conseguirlo, que interrogan).

Zambrano utiliza acertadamente varios tipos de contraste (emocional, fotográfico, sonoro) con el que hace destacar los elementos que para él son clave. Deforma personajes, los atraganta con su propia crueldad, enfatiza su violencia y enfatiza la vulnerabilidad de los cuerpos.

Como en el caso de Chacón, *La voz dormida* abarca desde el cuerpo individual hasta el cuerpo colectivo y político. Vemos los ojos, los cuerpos torturados, los cuerpos sincronizados de las presas. Esos cuerpos evocan nuestra propia fragilidad. Desde el cuerpo de los personajes y el nuestro propio, sentimos.

Conclusión

La teoría de la empatía-altruismo sigue estando sujeta a controversia y, por tanto, sigue siendo una hipótesis la afirmación de que la película de Zambrano y la novela de Chacón son capaces de provocar en espectadores y lectores una reacción empática y llevarlos a una reflexión sobre la importancia de entender al “otro” y de reabrir un debate que ha permanecido cerrado demasiado tiempo.

La novela de la Guerra Civil cobra, gracias a la incorporación del testimonio, una polifonía e hibridez que permite dar a conocer a un público más amplio la memoria colectiva de las mujeres, como sector marginado en la guerra y la posguerra. El género cinematográfico de la Guerra Civil, si bien para muchos resulta repetitivo y rancio, sigue teniendo una función social que cumple a través del compromiso de ofrecer esa reflexión.

Si bien no es posible determinar que todas las películas de este género tengan la capacidad de evocar una respuesta empática y una

reflexión prosocial, si podemos afirmar que *La voz dormida*, en gran parte gracias a la intertextualidad que la une a la novela de Chacón—y, por tanto, a los testimonios reales de las víctimas del franquismo—puede cumplir dicha función.

La voz dormida novela y *La voz dormida* película, si bien se apoyan y nutren una a la otra, son dos productos culturales autónomos. A pesar de que la teoría de la adaptación ha limitado la visión crítica que tenemos de la cinematografía basada en obras literarias—manteniendo la expectativa de la fidelidad—la película de Zambrano demuestra como ambos medios pueden superponerse y complementarse dentro de su autonomía.

Un enfoque interdisciplinar que atienda a aspectos socio-cognitivos e ideológicos además de estructurales es el adecuado para llevar a cabo un análisis de *La voz dormida* en su manifestación literaria y fílmica.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Chacón, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2002.

La voz dormida (2011): Dir. Benito Zambrano.

Otras obras citadas y consultadas

“La otra parte de la memoria histórica.” *ABC.es* 25 July 2006. Web. 20 Oct. 2015.

Aguado, Ana. “La cárcel como espacio de resistencia y de supervivencia antifranquista.” *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Ed. Mary Nash. Granada: Editorial Comares, 2013. 37-52.

Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza, 1996.

Albrecht-Crane, Christa, and Dennis R. Cutchins. “Introduction: New Beginnings for Adaptation Studies.” *Adaptation Studies: New Approaches*. Ed. Christa Albrecht-Crane and Dennis R. Cutchins. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2010. 11-22.

Álvarez, Santiago, José Hinojosa, and José Sandoval. *El movimiento guerrillero de los años 40*. Fundación de Investigaciones Marxistas, 2003.

- Anderson, Joseph. *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1996.
- Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford UP, 1984.
- Aróstegui, Julio and François Godicheau. *Guerra Civil: mito y memoria*. Marcial Pons Historia, 2006.
- Bakhtin, M. M. "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M. M. Bakhtin. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Baldelli, Pio. *Film e opera letteraria*. Padova: Marsilio, 1964.
- Baron-Cohen, Simon. *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge: MIT P, 1995.
- Barranquero Texeira, Encarnación. *Mujeres en la Guerra Civil y el franquismo: violencia, silencio y memoria de los tiempos difíciles*. Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2010.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Berliner, Todd, and Dale J. Cohen. "The Illusion of Continuity: Active Perception and the Classical Editing System." *Journal of Film and Video* 63.1 (2011): 44-63.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1957.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.

- Bordwell, David. "Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film." *Film Quarterly* 55.3 (2002): 16-28.
- Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: U of California, 2006.
- Boyd, Brian. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge: The Belknap P of Harvard UP, 2009.
- Cabrero Blanco, Claudia. "Una Resistencia antifranquista en femenino." *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Ed. Mary Nash. Granada: Editorial Comares, 2013. 119-38.
- Carroll, Joseph. *Evolution and Literary Theory*. Columbia: U of Missouri P, 1995.
- Carroll, Noël, and Jinhee Choi. *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell, 2006.
- Carroll, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Cartmell, Deborah, and Imelda Whelehan. "Introduction -- Literature on Screen: A synoptic view." *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 1-11.
- Cartmell, Deborah, and Imelda Whelehan. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1993.

Chacón, Dulce. Interview by Vicente Alapont. *Mujeractual* N.d. Web. 20 Oct. 2015.

Crane, Mary Thomas. *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory*. Princeton: Princeton UP, 2000.

Crusells, Magí. *Cine y Guerra Civil española: imágenes para la memoria*. Ediciones JC, 2006.

Crusells, Magí. *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2000.

D'Lugo, Marvin. "Representations of the Civil War in Post-Franco Cinema." *Teaching Representations of the Spanish Civil War*. Ed. Noël Maureen Valis. New York: Modern Language Association of America, 2007. 281-88.

Damasio, Antonio R. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Putnam, 1994.

Damasio, Antonio R. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace, 1999.

de la Calle Velasco, María Dolores. *Guerra Civil: Documentos y memoria*. Universidad de Salamanca, 2006.

Decety, Jean. "Introduction: Why Is Empathy So Important?" *Empathy: From Bench to Bedside*. Ed. Jean Decety. Cambridge: MIT P, 2012. vii-ix.

- Dennett, Daniel C. "The Intentional Stance in Theory and Practice." *Machiavellian Intelligence: Social Expertise and the Evolution of Intellect in Monkeys, Apes, and Humans*. Ed. Richard W. Byrne and Andrew Whiten. Oxford: Clarendon P, 1988. 180-210.
- Díaz Navarro, Epicteto José. "Kafka en España: Unas notas sobre Carmen Martín Gaité y Enrique Vila-matas." *Literatura, pasión sagrada: Homenaje al profesor Antonio García Berrio*. Ed. Claudio Felipe González Alcázar, Fernando Ángel Moreno Serrano, and Juan Felipe Villar Dégano. Madrid: Editorial Complutense, 2013. 279-94.
- Dimberg, Ulf, Per Andréasson, and Monika Thunberg. "Emotional Empathy and Facial Reactions to Facial Expressions." *Journal of Psychophysiology* 25.1 (2011): 26-31.
- Djikic, M., K. Oatley, S. Zoeterman, and J. B. Peterson. "On Being Moved by Art: How Reading Fiction Transforms the Self." *Creativity Research Journal* 21.1 (2009): 24-29.
- Djikic, Maja, Keith Oatley, and Mihnea C. Moldoveanu. "Reading Other Minds: Effects of Literature on Empathy." *Scientific Study of Literature* 3.1 (2013): 28-47.
- Domingo, Carmen. *Nosotras también hicimos la guerra: Defensoras y sublevadas*. 1st ed. Barcelona: Flor Del Viento Ediciones, 2006.
- Dunbar, Robin. *Grooming, Gossip, and the Evolution of Language*. Cambridge: Harvard UP, 1996.

- Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel/film Debate*. New York: Cambridge UP, 2003.
- Frith, Uta. *Autism and Asperger Syndrome*. New York: Cambridge UP, 1991.
- Gallagher, Shaun. "The Practice of Mind. Theory, Simulation or Primary Interaction?" *Journal of Consciousness Studies* 8 (2001): 83-108.
- Gallagher, Shaun. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Clarendon P, 2005.
- García Martín, José Luis. *La poesía figurativa*. Sevilla: Renacimiento, 1992.
- García-Reidy, Alejandro, and M. Luis. *Páginas que no callan historia: Memoria e identidad en la literatura hispánica*. Universitat de València, 2014.
- Geduld, Harry M, ed. *Authors on Film*. Bloomington: Indiana UP, 1972.
- Gerrig, Richard J. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven: Yale UP, 1993.
- Gibbs, Raymond W. *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Gibson, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, 1985.

- Ginard, David. "Represión y especialidad de género: En torno a la violencia política contra las mujeres en la España del primer franquismo." *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Ed. Mary Nash. Granada: Editorial Comares, 2013. 23-36.
- Goldman, Alvin I. *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*. New York: Oxford UP, 2006.
- González Requeña, Jesús. *El discurso televisivo*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Gopnik, Alison, and Andrew N. Meltzoff. *Words, Thoughts, and Theories*. Cambridge: MIT P, 1996.
- Gordon, Robert S.C. *Pasolini: Forms of Subjectivity*. Oxford: Clarendon P, 1996.
- Gottschall, Jonathan. *Literature, Science, and a New Humanities*. New York: Palgrave, 2008.
- Grodal, Torben Kragh. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon P, 1997.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. *Literatura y cine*. Madrid: UNED, 1993.
- Hakemulder, Jèmeljan (Frank). *The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept*. Amsterdam: John Benjamins, 2000.

Hammond, Meghan M., and Sue J. Kim. Introduction. *Rethinking Empathy through Literature*. Ed. Meghan M. Hammond and Sue J. Kim. New York: Routledge, 2014. 1-18.

Hammond, Meghan Marie and Sue J. Kim. Introduction. *Rethinking Empathy through Literature*. Ed. Meghan Marie Hammond and Sue J. Kim. New York: Routledge, 2014. 1-19.

Herman, David. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge: MIT P, 2013.

Hernández Holgado, Fernando. "Cárcel de Ventas: Los mecanismos de la repression femenina. Entre la historia y la memoria." *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Ed. Mary Nash. Granada: Editorial Comares, 2013. 53-62.

Hernández Holgado, Fernando. *Mujeres encarceladas: La prisión de Ventas, de la República al franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2003.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia UP, 2012.

Hobson, J. Allan. *The Chemistry of Conscious States: How the Brain Changed Its Mind*. Boston: Little Brown, 1994.

Hogan, Patrick Colm. *What Literature Teaches Us about Emotion*. New York: Cambridge UP, 2011.

- Holland, Norman Norwood. "Don Quixote and the Neuroscience of Metafiction." *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions*. Ed. Isabel Jaén and Julien J. Simon. Austin: U of Texas P, 2012. 73-88.
- Holland, Norman Norwood. *The Brain of Robert Frost: A Cognitive Approach to Literature*. New York: Routledge, 1988.
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature*. 1739. Ed. David Fate Norton and Mary J. Norton. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Iacoboni, Marco. *Mirroring People: The New Science of How We Connect with Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- Impert, Céline. *El poder de la voz en La voz dormida*. Diss. University of Washington, 2006.
- Jaén (Jaén-Portillo), Isabel. "Literary Consciousness: Fictional Minds, *Real* Implications." *Selected Papers from The 22nd International Literature and Psychology Conference, June 29 - July 4, 2005*. Ed. Norman Holland. IPSA. 2005. 15 June 2015. <<http://www.clas.ufl.edu/ipsa/2005/proc/portillo.pdf>>.
- Jaén Portillo, Isabel. "Cine, emoción y comedia: Cuestiones cognitivas en torno a la adaptación de *El Perro del hortelano*." *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Ed. Barbara Zecchi. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 2012. 65-84.
- Jaén, Isabel, and Julien Jacques Simon, eds. *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions*. Austin: U of Texas P, 2012.

Juliá, Santos. "Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición." *Claves de razón práctica* 129 (2003): 14-24.

Junquera Añón, Natalia. "Recé para que no muriera; quería verla derrumbarse y confesar." *El País* 24 Jan. 2013, Sociedad sec. Web. 20 Oct. 2015.

Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. New York: Oxford UP, 2007.

La voz dormida. Dir. Benito Zambrano. Pictures España, Maestranza Films and Mirada Sur. 2011. Film.

Labanyi, Jo. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War." 28.1 (Spring 2007): 89-116.

Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live by*. Chicago: U of Chicago P, 1980.

Lara García, Antonio. "Cine y literatura, un encuentro interminable." *Ínsula* 558 (junio 1993): 26-28.

Larsen, Randy J., Margaret Kasimatis, and Kurt Frey. "Facilitating the Furrowed Brow: An Unobtrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis Applied to Unpleasant Affect." *Cognition and Emotion* 6.5 (1992): 321-38.

Las 13 rosas. Dir. Emilio Martínez Lázaro. Sony Pictures, 2007. Film.

Laub, Dori. "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening." *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Ed.

- Shoshana Felman and Dori Laub. New York: Routledge, 1992. 57-74.
- LeDoux, Joseph E. *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Lee, T-W, O. Josephs, R. J. Dolan, and H. D. Critchley. "Imitating Expressions: Emotion-specific Neural Substrates in Facial Mimicry." *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 1 (2006): 122-35.
- Leggott, Sarah, and Woods, Ross. Introduction. *Memory and Trauma in the Postwar Spanish Novel: Revisiting the Past*. Ed. Sarah Leggott and Ross Woods. Lewisburg: Bucknell UP. 2014. 1-14.
- Leicht, Thomas. "The Ethics of Infidelity." *Adaptation Studies: New Approaches*. Ed. Christa Albrecht-Crane and Dennis R. Cutchins. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2010. 61-77.
- Levin, Daniel T., Alicia M. Hymel, and Lewis Baker. "Belief, Desire, Action, and Other Stuff: Theory of Mind in Movies." *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. Ed. Arthur P Shimamura. Oxford: Oxford UP, 2013. 244-66.
- Lines, Lisa Margaret. *Milicianas: Women in Combat in the Spanish Civil War*. Lanham: Lexington Books, 2011.
- Maestre, Francisco Espinosa, and Alberto Reig Tapia. *Contra el olvido: historia y memoria de la Guerra Civil*. Editorial Critica, 2006.
- Mancing, Howard. "Embodied Cognition and Autopoiesis in *Don Quixote*." *Cognitive Approaches to Early Modern Spanish Literature*. Ed. Isabel

Jaén and Julien Jacques Simon. New York: Oxford UP.
Forthcoming.

Mancing, Howard. "Embodied Cognitive Science and the Study of Literature." *Cognitive Cervantes*. Ed. Julien J. Simon, Barbara Simerka, and Howard Mancing. Spec. cluster of essays of *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 32.1 (2012): 25-69.

Mancing, Howard. "See the Play, Read the Book." *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*. Ed. Bruce McConachie and F. Elizabeth Hart. New York: Routledge, 2006. 189-206.

Mancing, Howard. "The Mind of a Pícaro: Lázaro de Tormes." *Cognition, Literature, and History*. Ed. Mark J. Bruhn and Donald R. Wehrs. New York: Routledge, 2014. 174-89.

Mar, Raymond A, Keith Oatley, and Jordan B. Peterson. "Exploring the Link between Reading Fiction and Empathy: Ruling Out Individual Differences and Examining Outcomes." *Communications: The European Journal of Communication Research* 34.4 (2009): 407-428.

Mar, Raymond A. "The Neural Bases of Social Cognition and Story Comprehension." *Annual Review of Psychology* 62.1 (2011): 103-34.

Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 1990.

Martínez, Josebe. *Exiliadas: Escritoras, Guerra Civil y memoria*. Barcelona: Montesinos, 2007.

Mayoral y Mañas Martínez, Memoria de la Guerra Civil

Mayoral, Marina and Mañas, María Del Mar. *Memoria De La Guerra Civil En Las Escritoras Españolas*. Madrid: Sial, 2010.

Mayoral, Marina and María del Mar Mañas. "Presentación: Memoria de la Guerra Civil en las escritoras." *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*. Ed. Marina Mayoral and María del Mar Mañas. Madrid: Sial, 2011. 9-12.

Mayoral, Marina. *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*. Madrid: Sial, 2011.

McFarlane, Brian. "Reading Film and Literature." *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Ed. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan. New York: Cambridge UP, 2007. 15-28.

Metz, Christian. *Langage et cinéma*. Paris: Librairie Larousse, 1971.

Mitchell, Rebecca N. *Victorian Lessons in Empathy and Difference*. Columbus: The Ohio State UP, 2011.

Mithen, Stephen. "Palaeoanthropological Perspectives on the Theory of Mind." *Understanding Other Minds: Perspectives from Developmental Cognitive Neuroscience*. Ed. Simon Baron-Cohen. Oxford: Oxford UP, 1999. 488-502.

Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1989.

- Moreno, Mónica. "La dictadura franquista y la represión de las mujeres." *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Ed. Mary Nash. Granada: Editorial Comares, 2013. 1-22.
- Morris, C. B. *This Loving Darkness: The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*. Oxford: Oxford UP, 1980.
- Nágera, A. Vallejo, and Eduardo M. Martínez. "Psiquismo del fanatismo marxista III: Investigaciones psicológicas en marxistas femeninas delincuentes." *Semana médica española: revista técnica y profesional de ciencias médicas* 25 (1939): 194-200.
- Naremore, James, ed. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers UP, 2000.
- Naremore, James. "Introduction: Film and the Region of Adaptation." *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. 1-18.
- Nash, Mary and Irene Cifuentes. *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus, 1999.
- Nash, Mary, ed. *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Editorial Comares, 2013.
- Nash, Mary. *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*. Denver: Arden P, 1995.
- Nash, Mary. *Mujeres Libres, España, 1936-1939*. Barcelona: Tusquets, 1975.

Niedenthal, Paula M. "Embodying Emotion." *Science* 316.5827 (May 18, 2007): 1002-1005.

Noriega, José Luis Sánchez. "Filmando el cambio social: Las películas de la Transición." *Arte y Ciudad: Revista de Investigación* 6 (2014): 179-180.

Nussbaum, Martha C. *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge: Harvard UP, 1997.

Nussbaum, Martha C. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

O'Connell, Sanjida. *Mindreading: An Investigation into How We Learn to Love and Lie*. New York: Doubleday, 1998.

Oatley, Keith, Raymond A. Mar, and Maja Djikic. "Postscript -- The Psychology of Fiction: Present and Future." *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions*. Ed. Isabel Jaén and Julien J. Simon. Austin: U of Texas P, 2012. 235-49.

Oatley, Keith. "Emotions and the Story Worlds of Fiction." *Narrative impact: Social and Cognitive Foundations*. Ed. Melanie C. Green, Jeffrey J. Strange, and Timothy C. Brock. Mahwah, NJ: Erlbaum, 2002. 39-69.

Oatley, Keith. "How Cues on the Screen Prompt Emotions in the Mind." *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. Ed. Arthur P. Shimamura. Oxford: Oxford UP, 2013. 269-84.

Oatley, Keith. "In the Minds of Others." *Scientific American Mind* (November/December 2011): 62-67.

Oatley, Keith. *Such Stuff As Dreams: The Psychology of Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

Olmos, Ignacio, and Nikky Keilholz-Rühle. *La cultura de la memoria: la memoria histórica en España y el Alemania*. Iberoamericana, 2009.

Palmer, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln: U of Nebraska P, 2004.

Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1992.

Pérez Jiménez, Juan Carlos. *La imagen múltiple: De la televisión a la realidad virtual*. Madrid: Julio Ollero, 1995.

Pinker, Stephen. *The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined*. New York: Viking, 2011.

Premack, David, and Guy Woodruff. "Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind?" *Behavioral and Brain Sciences* 1.4 (1978): 515-26.

Ramblado Minero, María Cinta. "Cine y documentales sobre las mujeres en el franquismo: Transmitiendo la memoria en femenino." *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Ed. Mary Nash. Granada: Editorial Comares, 2013. 159-178.

Resina, Joan Ramon, ed. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Richardson, Alan. "Cognitive Literary Criticism." *Literary Theory and Criticism*. Ed. Patricia Waugh. Oxford: Oxford UP, 2006. 544-56.

- Richardson, Alan. "Studies in Literature and Cognition: A Field Map." *The Work of Fiction: Cognition, Culture and Complexity*. Ed. Alan Richardson and Ellen Spolsky. Aldershot, UK: Ashgate, 2004. 1-29.
- Richardson, Robert D. *Literature and Film*. Bloomington: Indiana UP, 1969.
- Rizzolatti, Giacomo, and Laila Craighero. "The Mirror Neuron System." *Annual Review of Neuroscience* 27.1 (2004): 169-C-4.
- Rumble, Patrick Allen and Bart Testa, eds. *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*. Toronto: U of Toronto P, 1994.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona : Paidós, 2000.
- Sánchez-Biosca, Vicente, José-Carlos Mainer, and Carlos Arévalo. *Cine y Guerra Civil española: Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Segre, Cesare. "Especificidad de la forma y significado literarios a modo de conclusión: hacia una semiótica integradora". *Métodos de estudio de la obra literaria*. Ed. José María Díez Borque. Madrid, Taurus, 1985. 655-84.
- Selznick, David O. *Memo from David O. Selznick*. New York: Viking, 1972.
- Shamay-Tsoory, Simone G. "Empathic Processing: Its Cognitive and Affective Dimensions and Neuroanatomical Basis." *The Social Neuroscience of Empathy*. Ed. Jean Decety and William J. Ickes. Cambridge: MIT P, 2009. 215-32.

- Shimamura, Arthur P., ed. *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. Oxford: Oxford UP, 2013.
- Shuman, Amy. *Other People's Stories: Entitlement Claims and the Critique of Empathy*. Urbana: U of Illinois P, 2005.
- Simerka, Barbara. "The Role of Empathy in Reading, Interpreting, and Teaching Las Casas' *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*." *Cognitive Approaches to Early Modern Spanish Literature*. Ed. Isabel Jaén and Julien J. Simon. New York: Oxford UP. Forthcoming 2016.
- Simon, Julien J. "Celestina, Heteroglossia, and Theory of Mind: The Rise of the Early-Modern Discourse." *Proceedings of the 2008 International Conference in Literature and Psychology*. Lisbon: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2009. 119-26.
- Sklovski, Victor. *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama, 1971.
- Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. 1759. London: Henry G. Bohn, 1853.
- Spain. Ministerio de Cultura. *Las mujeres en la Guerra Civil: [exposición] Salamanca, 1989*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.
- Stam, Robert. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Ed. Robert Stam and Alessandra Raengo. Malden: Blackwell, 2005. 1-52.

- Stam, Robert. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell, 2005.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research, 1985. *Studies in Cinema* 31.
- Strack, Fritz, Leonard L. Martin, and Sabine Stepper. "Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile: A Nonobtrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis." *Journal of Personality and Social Psychology* 54.5 (May 1988): 768-77.
- Strayer, Janet. "Affective and Cognitive Perspectives on Empathy." *Empathy and Its Development*. Ed. Nancy Eisenberg and Janet Strayer. Cambridge: Cambridge UP, 1987. 218-44.
- Tan, Ed. "The Empathetic Animal Meets the Inquisitive Animal in the Cinema." *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. Ed. Arthur P. Shimamura. Oxford: Oxford UP, 2013. 337-68.
- Tomasello, Michael. *The Cultural Origins of Human Cognition*. Cambridge: Harvard UP, 2000.
- Turner, Mark. *The Literary Mind*. New York: Oxford UP, 1996.
- Urrutia, Jorge. *Imago Litterae: Cine, Literatura*. Sevilla: Alfar, 1984.
- Vega, Eulàlia. *Pioneras y revolucionarias: Mujeres libertarias durante la República, La Guerra Civil y el franquismo*. 1st ed. Barcelona: Icaria Editorial, 2010.

- Vinyes, Ricard. "Sobre la destrucción y memoria de las presas en las afueras de la prisión". *Historia del presente* 4 (2004): 13-30.
- Visch, Valentijn, and Ed Tan. "Narrative Versus Style: Effect of Genre-Typical Events Versus Genre-Typical Filmic Realizations on Film Viewers' Genre Recognition." *Poetics* 36.4 (2008): 301-15.
- Westbrook, Brett. "Being Adaptation: The Resistance to Theory." *Adaptation Studies: New Approaches*. Ed. Christa Albrecht-Crane and Dennis R. Cutchins. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2010. 25-45.
- Wilson, Edward O. *Consilience: The Unity of Knowledge*. New York: Knopf, 1998.
- Wittrock, Jana. *Frontera y memoria en la Guerra Civil española: una exploración de barreras en tres novelas contemporáneas*. Diss. University of Washington, 2010.
- Zacks, Jeffrey M. *Flicker: Your Brain on Movies*. New York: Oxford UP, 2015.
- Zecchi, Barbara. "Introducción: La adaptación multiplicada." *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Ed. Barbara Zecchi. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 2012. 19-62.
- Zecchi, Barbara. *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 2012.

Zunshine, Lisa. "Introduction to Cognitive Literary Studies." *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Ed. Lisa Zunshine. New York: Oxford UP, 2015. 1-9.

Zunshine, Lisa. "Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency." *Narrative* 16.1 (2008): 65-92.

Zunshine, Lisa. "Why Jane Austen Was Different, and Why We May Need Cognitive Science to See It." *Style* 41.3 (2007): 275-99.

Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State UP, 2006.